Сергей Кабалоти

Поэтика прозы Гайто Газданова 20-30-х годов



Сергей Кабалоти

Поэтика прозы Гайто Газданова 20-30-х годов



Петербургский писатель
1998

ББК 84. Р1
К 12

Издательский проект Санкт-Петербургского общественного гуманитарного фонда «Творчество» осуществляется при финансовой поддержке ОАО Пивоваренный завод «БАЛТИКА»

В оформлении обложки
использован рисунок А. М. Ремизова:
Гайто Газданов. Русские писатели в Париже.

ISBN 5-88986-007-0

Введение

К вопросу о генезисе художественного мира Г. Газданова

О Гайто Газданове в 20-е – 30-е годы писали Г. Адамович, В. Варшавский, В. Вейдле, Г. Иванов, М. Осоргин, Н. Оцуп, С. Савельев, М. Слоним, В. Ходасевич и другие. Довоенный период его творчества вызывал устойчивый интерес современников; многие из них рассматривали эту прозу как одно из наиболее ярких художественных явлений в литературе второго поколения первой волны русской эмиграции. С переводом романов «Призрак Александра Вольфа» (1947) и «Возвращение Будды» (1949) на ряд европейских языков появились критические отклики на прозу Газданова в западной периодике. Первым опубликованным научным исследованием творчества писателя стала написанная на английском языке монография Ласло Диенеша «Русская литература в изгнании: жизнь и творчество Гайто Газданова» (Мюнхен, 1982), в которой американский славист, сформулировавший ряд сквозных тем и мотивов газдановской прозы, – «тема трансформации (метаморфозы)», «тема беспощадной памяти», «тема бессмысленности жизни», «комплекс Валери», «обреченность человека на трагическое одиночество и невозможность (со-)общения»[1], – указывает, что мироощущение писателя уходит корнями в «романтизм и идеализм XIX в.»[2]. В процессе возвращения творческого наследия Газданова на родину о нем стали писать современные авторы: Р. Бзаров, М. Васильева, И. Кузнецов, Т. Красавченко, Ст. Никоненко, М. Новиков, Л. Сыроватко, С. Федякин, Ф. Хадонова, А. Черчесов и другие. В конце 1996 г. в Екатеринбурге Ю. Матвеева защитила диссертацию по теме «Художественное мышление Гайто Газданова», где в качестве доминант художественного мышления писателя рассматриваются мистическое, романтическое и экзис-

---

[1] *Dienes L.* Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gajto Gazdanov. München, 1982. P. 63–64.

[2] *Dienes L.* Op. cit. P. 72.

тенциальное начала (каждое дает название соответственно трем главам работы)[3].

В эмигрантской периодике имя Гайто Газданова стало появляться с 1926 г. В критических обзорах и статьях его стали называть с 1927 г., практически сразу после публикации его первых рассказов «Гостиница грядущего» и «Повесть о трех неудачах». В анонимном редакционном обзоре «Воля России. 1927. Книга II» в парижском еженедельнике «Звено» от 27 марта 1927 г. и в статье С. Постникова «О молодой эмигрантской литературе», опубликованной на страницах сдвоенного 5–6-го номера пражского журнала «Воля России», рассказы эти названы в перечислении произведений текущей зарубежной прозы. С. Постников, пытавшийся в своей статье выявить, определить и проанализировать некоторые общие тенденции той новой литературы, которая зарождалась в эмиграции, полемизируя с «приехавшей из России Л. Сейфуллиной», назвавшей «эмигрантскую литературу чужой, иностранной», признавался, что «еще до ее приезда... искал эти иностранные элементы в молодой эмигрантской литературе, но не как отрицательную, а положительную черту»[4].

Первого мая 1928 г. на страницах преобразованного к этому времени в журнал «Звена» о Газданове впервые высказался Георгий Адамович в статье «Литературные беседы... Зарубежные прозаики». К этому моменту, вдобавок к упомянутым выше, в той же «Воле России» были уже опубликованы газдановские «Рассказы о свободном времени», «Общество восьмерки пик» и «Товарищ Брак». Адамович начал с констатации того факта, что «довольно часто появляется в печати имя Гайто Газданова». Далее он, в частности, указывал на смесь «ультрапарижских» и «нижегородских» влияний в прозе молодого автора. Говоря об «ультрапарижских» влияниях у Газданова, критик касался той же важной для понимания некоторых особенностей зарождавшейся в зарубежье литературы темы, что и С. Постников, когда вел речь об «иностранных элементах в молодой эмигрантской литературе». Хотя Адамович говорил о смешении влияний несколько иронично, он все же с самого первого из своих

---

[3] Подробный обзор литературы о Газданове см.: *Кабалоти С.* Воздушная река: Поэтика прозы Гайто Газданова 20-х–30-х годов в зеркале зарубежной критики // Владикавказ. 1995, № 2; *Кабалоти С.* Дедуктивный разворот // Литературная газета. 19 мая 1995 г. *Кабалоти С.* Рассвет у Газданова? // Новый мир. 1996, № 11. Далее в работе по мере необходимости дается анализ критической литературы о прозе Г. Газданова.

[4] Воля России. 1927, № 5–6. С. 216.

многочисленных впоследствии критических высказываний о прозаике коснулся существенного для понимания газдановской поэтики обстоятельства: некой пограничности фигуры этого писателя, соединившего в своем творчестве элементы русской и западной литературной традиции. С другой стороны, критик косвенно указывал на близость дебютной прозы Газданова искусству авангарда.

В 1928 г. «Воля России» публикует рассказ Газданова «Превращение», а в 1929 г. – важное для понимания некоторых основных принципов поэтики его прозы эссе «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане», в самом названии которого обнаруживается ориентация как на русскую, так и западную литературную традицию, и рассказ «Мартын Расколинос». В этом же году в «Литературной хронике» на страницах журнала еще несколько раз появлялось имя Газданова – в небольших анонимных информационных сообщениях о вечерах парижского литературного объединения «Кочевье», в деятельности которого он принимал живое участие. И наконец, в 10–11-м номере журнала за 1929 г. была опубликована статья Марка Слонима «Литературный дневник. Молодые писатели за рубежом», которая содержит наиболее удачный критический отклик на первые публикации газдановской прозы.

Слоним прямо отмечал у Газданова тяготение к иностранной теме и указывал на принадлежность молодого писателя к маленькой группе представителей «нового направления». Характеризуя эту группу, критик оговаривался: «Новизна ее, конечно, относительная и заключается прежде всего в том, что примыкающие к ней авторы почувствовали необходимость и обновления словаря, и отказа от прежних методов реализма или символизма. Они отражают на себе те поиски нового стиля, которые в таких широких размерах совершаются в России и идут в направлении неореализма у одних и неоромантизма у других»[5]. Обозначая данную оппозицию, Слоним говорил обобщенно – о движении в направлении, ясно отдавая себе отчет в необходимости объяснения этих двух формулировок. Принимая предложенные критиком формулировки в подразумеваемом широком смысле, надо признать, что здесь затрагивается та punctum saliens эволюции искусства, без ощущения которой невозможно осмыслить и определить контекстуальную принадлежность прозы Газданова в истории литературы. Говоря о необходимости отказа от «прежних методов реализма или символизма», которую почувствовали авторы, примыкавшие к «новой группе», Сло-

[5] Воля России. 1929, № 10–11. С. 116.

ним указывал на преемственность традиций. Эволюция стилей в истории искусства носит характер маятниковых колебаний. На одном полюсе здесь классический (в широком смысле) тип художественного сознания, на другом – романтический (также в широком смысле). Если символистско-декадентская литература в целом представляет романтическую линию истории искусства, понимаемой как эволюция стилей, то с неоклассицизмом по внутренним признакам больше связан акмеизм.

Старший современник Газданова Е. Замятин в эссе «О синтетизме» если и не в научной, а скорее художественной, метафоричной форме, то все же весьма ярко и своеобразно предлагал следующую модель истории искусства:

« +, - , - -

вот три школы в искусстве – и нет никаких других. Утверждение, отрицание, и синтез – отрицание отрицания. Силлогизм замкнут, круг завершен. Над ним возникает новый – и все тот же – круг. И так из кругов – подпирающая небо спираль искусства.

Спираль: винтовая лестница в Вавилонской башне; путь аэро, кругами подымающегося ввысь, – вот путь искусства. Уравнение движения искусства – уравнение спирали»[6]. Называя эту спираль бесконечной, Замятин выделял три типологических ряда. В первый он включал такие имена и стили, как «Рубенс, Репин, Золя, Толстой, Горький, реализм, натурализм»[7]. Второй ряд оказывался представлен такими именами и стилями, как «Шопенгауэр, Боттичелли, Росетти, Врубель, Чюрлёнис, Верлен, Блок, идеализм, символизм»[8]. И наконец, в третьем ряду – «синтез: Ницше, Уитмен, Гоген, Сёра, Пикассо – новый, и еще мало кому известный Пикассо – и все мы, большие и малые, работающие в сегодняшнем искусстве – все равно, как бы его ни называть: неореализм, синтетизм, или еще как нибудь иначе»[9]. И несмотря на кажущийся синкретизм в восприятии современного искусства, в этой модели очевидно не только стремление к типологической дифференциации художественных стилей, но и ощущение особенностей постницшеанской ситуации в истории искусства с тенденцией к творческому соединению – синтезу! – типологически противоположных стилей.

Рассматривая историю искусства как эволюцию стилей, Генрих Вельфлин в работе «Истолкование искусства» отмечал: «Духовный смысл эволюционных вех станет для нас очевиден, как

---

[6] Цит. по: *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. М., 1991. Т. 2. С. 11.
[7] Там же.
[8] Там же.
[9] Там же. С. 12.

только мы назовем их вехами художественного зрения. В каждой новой форме зрения кристаллизуется новое миропонимание»[10]. При этом он, стремясь выстроить общую картину этой эволюции, подчеркивал, что «от изображения изолированных предметов искусство со временем поднимается ко все более сложным ступеням обобщенного зрения, и формы воздействия переходят от пластически осязательных мотивов к живописно-неуловимым и т. д.»[11], предлагая основанную на осознании типологических различий дифференциацию, претендующую на некий универсализм: «Каждый стиль обнаруживает самостоятельные ступени своего развития, а история искусства целых народов разбивается на периоды, которые мы называем архаическим, классическим и барочным»[12]. Хорошо понимавший, что «всякое совершенное истолкование мыслимо только на основе общей исторической связи»[13], Вельфлин пытался вскрыть специфическую закономерность смены художественных форм и стилей, во многом подготовив получившее впоследствии широкое распространение понимание этой закономерности, как основанной на принципе своего рода бинарных оппозиций.

Вельфлин не был одинок в стремлении выявить универсальные принципы дифференциации стилей в истории искусства. Свое понимание типологических различий художественных стилей предлагал Вильгельм Воррингер. Подобно тому как «сменяют друг друга по Вельфлину классика и барокко», на смену друг другу приходят «по Ворригеру натурализм – принцип вчувствования и (геометрический? – *С.К.*) стиль – принцип абстракции.

Эти две формы сменяют друг друга не по принципу голого контраста или взаимоотрицания, но под влиянием всей совокупности условий идеологического мира»[14]. С точки зрения Воррингера, «в основе натуралистического стиля, основанного на принципе вчувствования в оформляемый объект, лежит положительное отношение к миру», а «геометрический стиль, основанный на принципе абстракции, выражает по Воррингеру чисто отрицательное отношение к миру. ...Если мир в его конкретной полноте, в его движении и развитии признается призрачным и ничтожным, как это свойственно, например, восточным мировоззрениям, то единственной мыслимой и допустимой формой абсолютного будет геометрическая абстракция»[15].

---

[10] *Вельфлин Г.* Истолкование искусства. М., 1922. С. 24.

[11] Там же. С. 23.

[12] Там же. С. 22.

[13] Там же. С. 28–29.

[14] *Медведев П.* Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. С. 71.

[15] Там же. С. 72.

Рассматриваемый как основа «натуралистического стиля» принцип «вчувствования в оформляемый объект» Воррингер пытался увязать с пониманием сущности мира как вечно меняющегося начала. Очевидной «господствующей единой закономерностью» при этом неизбежно оказывается не что иное, как процесс, в разных точках которого объект не тождествен себе. Направленность на объект, который не тождествен себе, в свою очередь, неизбежно выбивает положительную почву из-под основания художественной воли. Значение категории вещи, объекта понижается. Смысловой центр тяжести в воррингеровской формуле неминуемо смещается от объекта к вчувствованию и оформляемости – понятиям, выражающим, с одной стороны, процесс, а с другой – субъективность. В истории же искусства одной из доминант идеологии художественных стилей, в основе которых лежит принцип направленности на объект, – таких, к примеру, как античная классика, – является скорее идея цикличности, в гораздо большей степени «положительная», чем идея поступательного движения, во многом исходящая именно из отрицания. С другой стороны, именно в классике особенно важны геометрические принципы симметрии и пропорции.

Принцип «геометрической абстракции» вряд ли можно считать характерным для ориентального сознания, и об этом со всей определенностью говорят современные культурологи. Так, Г. Померанц пишет: «В Китае и Индии даже логика другая, без закона исключенного третьего, и это сказалось, может быть, на своеобразном развитии религии Индии и Китая, без выбора между политеизмом и монотеизмом (Единое, Целостное и Вечное там выражено без слова, которое можно перевести по-русски словом „Бог"). И, судя по архитектуре, это различие уходит очень далеко в глубь веков. Средиземноморская архитектура геометрична, подчиняется „аристотелевской" (прямолинейной) логике (пирамиды, зиккураты); в Индии храмы напоминают причудливые скалы, и рядом с ними мусульманские постройки подчеркнуто геометричны. В Китае архитекторы сохраняют во дворцах и храмах очертания тростниковой крыши древней хижины, прогнувшейся под дождем: то же стремление к естественным линиям и отвращение к излишней прямизне. Эстетика и логика Востока не пробивает, а обтекает препятствия»[16].

В сходном ключе, хотя и по-своему А. Пелипенко пишет о том, что «культуры можно очень грубо и условно разделить на два типа: культуры... „манихейские" и... „медитативные". В первых доминирует бинарная оппозиция „Добра" и „Зла", и любой

[16] *Померанц Г.* С птичьего полета и в упор // Мировое дерево. 1992, № 1. С. 40–41.

частный элемент, смысл и т. п. тяготеет к какому-то из этих полюсов, а любая оппозиция, коллизия, возникающая в рамках культуры, воспринимается как частный случай этой фундаментальной оппозиции. ...В культурах „медитативного”... типа, напротив, полюса мыслятся в основном как идеальные, запредельные ориентиры, а сама реальность воспринимается скорее как поле смыслов, промежуточных или даже вовсе нейтральных по отношению к этим полюсам – так что многие элементы и оппозиции могут восприниматься вообще безотносительно к базовому, фундаментальному противопоставлению»[17].

Идеи Вельфлина в дальнейшем, наряду с идеями Оскара Вальцеля, пропагандировавшего принцип «„взаимного освещения искусств” как путь научного познания стилей, и прежде всего стилей художественной литературы, складывающихся и развивающихся в той или иной связи со стилями других искусств»[18], развил и углубил Фриц Штрих. «Следуя за Вельфлином в поисках стилевых категорий, Штрих сводит их к двум основным: классика и романтика. Он пытается всю историю искусства истолковать как противоположность и борьбу этих двух принципов, в основе которых лежат два противоположных восприятия жизни. Классицизм Штрих связывает с категорией законченности, романтизм – с категорией бесконечности. К романтическому типу искусства автор кроме немецкой романтики относит готику и барокко» [19].

Подобное понимание встречается и у отечественных литературоведов. Достаточно подробно такая точка зрения на проблему раскрывается в статье В. Жирмунского «О поэзии классической и романтической» (1920), где автор прямо говорит о том, что «представляется необходимым противопоставить две поэтики, принципиально различные по своему художественному закону»[20]. Противопоставляя «друг другу два типа поэтического творчества», Жирмунский условно обозначает их как «искусство классическое и романтическое. Обозначение это условно потому, что французский классицизм XVII и XVIII веков и романтизм начала XIX века являются лишь частными, исторически обусловленными примерами этого типологического противоположения. Как всякое историческое явление, романтизм и классицизм такого-то века представляют из себя живой индивидуальный факт, объединенный единством жизненного импульса;

---

[17] *Пелипенко А.* Культурная динамика в зеркале художественного сознания // Человек. 1994, № 4. С. 59.

[18] *Соколов А.* Теория стиля. М., 1968. С. 17.

[19] Там же. С. 18.

[20] *Жирмунский В.* Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 181.

основы его лежат в области сверхэстетической и проявляются одновременно в различных сферах духовной культуры; определение в понятии, в особенности в понятии эстетическом, для такого факта всегда окажется и бедным, и недостаточным. Мы же говорим сейчас не об историческом богатстве и своеобразии, а о некотором постоянном, вневременном типе поэтического творчества»[21].

Исходя из такого понимания типологии искусства, Г. Померанц предлагает алгоритм, отражающий «маятниковое движение периодов (или стилей) европейского искусства:

ренессанс – барокко,
классицизм – романтизм (в узком смысле слова),
реализм (XIX в.) – декаданс»[22].

Обнаруживая «в этом чередовании более глубокие причины», современный культуролог пытается выявить и определить внутреннее содержание и обусловленность тех констант, о которых Жирмунский упоминал, как о чем-то постоянном и вневременном. При этом романтическое и иррациональное, первоначально воспринимаемое лишь как содержание некой переходной эпохи между двумя «классическими периодами искусства», когда «старое распадается, а новое еще не совсем сложилось», начинает вырисовываться в его сознании «как самостоятельное начало, не уступающее реалистическому (классическому), рациональному»[23].

Соотнося свои идеи «с некоторыми идеями из книги В. В. Иванова „Чет и нечет"», где «разъясняется, что левое полушарие мозга господствует в аналитической деятельности, а правое – в создании целостных мифопоэтических образов», Померанц приходит к убеждению в правоте своего коллеги Сергея Маслова, который «назвал романтически-декадентское правополушарным, а классически-рациональное левополушарным», указывая, что «расчеты Маслова четко показали распределение одних и тех же признаков не только во времени, как чередование эпох, но и в культурном пространстве, как противостояние культур», и находя «подступ к этой идее у Леви-Строса: веер культур в пространстве не менее широк, чем веер эпох во времени. И... есть культуры „романтические" и „классические", с перевесом в сторону жречества и в сторону светской власти, в сторону мифологии и историографии...»[24].

Из той сферы, которую Воррингер обобщенно называл восточными мировоззрениями, Померанц выделяет китайскую идею «вечного Дао, распадающегося на инь и ян. По древнейшему

---

[21] *Жирмунский В.* Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 175.
[22] Мировое древо. 1992, № 1. С. 36–37.
[23] Там же. С. 37.
[24] Там же.

смыслу, это влагалище и мужской член. Но метафизика превратила их в космические символы. Дао (путь, не в смысле прямой, скорее вечный круговорот, разворачивание незримого в зримое) порождает инь (темное, текучее, всеобъемлющее лоно) и ян (рожденное, твердое, светлое). Инь близко к ночи, соединяющей все образы в единой тьме; ян – ко дню, различающему предметы. Инь перекликается с „быть" (бытие иррационально целостно, не членится на части; или вы живы, или мертвы); ян рациональнее, ближе к „иметь" (можно иметь мало и много; „иметь" принадлежит к миру отдельного, частного). Однако инь и ян не столько противостоят друг другу (как свет и мрак в манихейском и апокалиптическом мышлении), сколько дополняют. Развитие термина сохранило его половую основу: мужчина и женщина ***вместе***[25] создают семью»[26].

Семантический веер «типологического противоположения», о необходимости которого писал Жирмунский, разворачивается очень широко: основы его обнаруживаются на безусловно сверхэстетическом уровне нейрофизиологии, а «единство жизненного импульса» проявляется не только «одновременно в различных сферах духовной культуры», но и в сферах исторических, социологических и социокультурных. Тот начинавший настоятельно давать о себе знать на «рынке» самосознания истории искусства «спрос» на «типологический универсализм», который чутко восприняли Штрих и Жирмунский, впоследствии не только блестяще подтвердился, но и вызвал обильное «предложение» в социологии, психологии и культурологии в самом широком смысле. В стремлении найти ключ к разгадке того, что Бердяев в свое время называл тайной истории, Померанц предлагает даже основанную на трансформации той же, в сущности, типологической дихотомии применительно к материалу всей мировой истории глобальную периодизацию великих исторических эпох.

«Архаическая древность (жреческие традиции)
Классическая древность (античность)
Средние века
Новое время
Наступающая большая эпоха.

Справа расположены „правополушарные", а слева „левополушарные" периоды»[27].

Применительно к истории искусства в этой периодизации внутренне логичным выглядит «типологическое противоположение» архаической древности и классической античности, а

---

[25] Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, выделено автором приводимой цитаты.

[26] Мировое древо. 1992, № 1. С. 39.

[27] Там же.

также включение в один типологический ряд архаической древности и искусства Средневековья, также противополагающегося античной классике. Соединив периодизацию великих исторических эпох с алгоритмом «маятникового движения периодов (или стилей) европейского искусства», можно получить внутренне логичный ряд «бинарных оппозиций», в общих чертах отражающий основные вехи истории искусства. Развивая метафору Померанца, можно добавить только, что временная амплитуда колебаний маятника истории искусства постоянно сужалась. Архаическая древность длилась дольше классической античности, история искусства которой более протяженна во времени, чем история искусства Средневековья, в свою очередь более длительная, чем история ренессансного искусства, и т. д.

Временная амплитуда укорачивалась от тысячелетий до веков, а затем и до десятилетий. К середине XIX в. стала проявляться тенденция параллельного сосуществования противоположных стилей, уживавшихся иногда в творчестве одного художника. Такой пример приводит и Померанц, упоминающий о Достоевском, который «прямо начал с реалистической повести „Бедные люди", чем вызвал восторг Белинского, видевшего „в этом еще одно доказательство того, что с романтизмом покончено". А Достоевский, после „Бедных людей", написал романтическую повесть „Двойник" и еще более романтическую, обнаженно романтическую, „Хозяйку"»[28].

Конечно, с одной стороны, фигура, подобная Достоевскому, уже в силу своего масштаба не укладывается в прокрустово ложе тех или иных эстетических рамок (также «Эдип-царь» Софокла внутри античной эстетики актуализировал проблему бессознательного, для которого базовым является получивший даже свое название по названию древней трагедии «эдипов комплекс» и роль которого в творчестве вслед за А. Гартманом и А. Шопенгауэром настойчиво подчеркивали и культивировали романтики). С другой стороны, оппозиционность типов художественного сознания на практике вовсе не означает полную изолированность художественных стилей друг от друга. Средневековье через эллинистические «псевдоморфозы» (по терминологии О. Шпенглера) интегрировало многие действительно важнейшие духовные открытия классической античности.

Во многом именно посредством тех же эллинистических «псевдоморфоз» происходила христианизация Европы, и это был процесс взаимопроникновения различных, по терминологии Н. Данилевского, «культурно-исторических типов». Карл Ясперс писал: «Именно христианской мысли присуще понимание истории

---

[28] Мировое древо. 1992, № 1. С. 36.

как в высшей мере единого процесса»[29]. Альбер Камю, развивая мысль немецкого экзистенциалиста, отмечал: «Христиане первыми усмотрели и в человеческой жизни, и в чередовании мировых событий некую связную историю, разворачивающуюся от начала к концу... Философия истории родилась из христианских представлений, непостижимых для греческого духа. Греческое понятие о становлении не имеет ничего общего с нашей идеей исторической эволюции. Между ними та же разница, что между окружностью и прямой линией. Греки представляли себе мир цикличным. Аристотель, к примеру, считал себя почти что современником Троянской войны. Чтобы распространиться по всему Средиземноморью, христианству пришлось эллинизироваться... Понятие историчности, которое мы найдем потом в немецкой идеологии, связывает его с иудаизмом»[30].

Понятие историчности было присуще ментальности египетской архаики. Шпенглер в «Закате Европы» противопоставлял ее мироощущению архаики индийской, «идея (браминской) нирваны которой является самым решительным выражением абсолютно аисторической души, какое только может быть», и которая «никогда не обладала хотя бы малейшим ощущением „когда" в каком бы то ни было смысле»[31]. Находясь в зените своего расцвета, античная классика влияла на ветхозаветную архаику. Пример такого влияния – Книга Экклесиаста, где, вопреки идее истории и самому понятию историчности, присущему христианской ментальности вообще, прямо проповедуется одна из основных идей классики – идея цикличности: «Что было, то и будет; что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем»[32].

Архаический период своей истории во времена расцвета античной классики переживали гунны, готы, вандалы, аланы, позднее разрушившие Римскую империю, на обломках которой стала подниматься средневековая Европа. Архаическая древность как бы настигала античную классику; метаисторическое время приходило в некое соответствие со временем историческим. Безусловно архаическая ментальность народов – по терминологии Шпенглера «магического круга» – через эллинистические псевдоморфозы не только стремилась влиять на античность, но и соединялась с преобразовывавшейся в результате сложных этногенетических процессов архаикой мира теперь уже европейских варваров, в свою очередь претерпевая трансформации и видоиз-

---

[29] Цит. по: *Камю А.* Бунтующий человек. М., 1990. С. 265.

[30] Там же.

[31] *Шпенглер О.* Закат Европы. М.. 1993. Т. 1. С. 138.

[32] Экклесиаст. Гл. 1. Ст. 9.

меняясь. Таким образом, в эллинистическую эпоху, по своей внутренней сути переходную от античной классики к Средневековью, формировалась ментальность вообще и собственно художественное сознание, продуктом которого стало искусство Средних веков (романское и готское).

Сама этимология термина «романтизм» восходит ко временам Средневековья. Еще до того, как в XVIII в. в литературном обиходе Англии понятием «romance» стали обозначать литературу не только Средневековья, но и Возрождения, и до того, как в XVII в. эпитет «романтический» (фр. romantique) стал служить для характеристики авантюрных и героических сюжетов и произведений, написанных на романских языках, в противоположность тем, которые написаны на языках классических, слово «romance» в средневековой Испании означало сначала «лирическую и героическую песню – романс; впоследствии оно было перенесено на прозаические повествования о рыцарях (рыцарские романы)»[33].

О декадансе, якобы пришедшем на смену реализму XIX в., Газданов в эссе «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане», общую интенцию которого он определил как стремление «указать на значительность иррационального начала в искусстве»[34], писал: «Искусство декаданса – выражение бессмысленное: никакого особенного искусства декаданса не существовало нигде, кроме разве учебников искусства, написанных невежественными профессорами вроде тех, которые Гоголя причислили к реалистам»[35]. (При этом любопытно, что современный литературовед Нортроп Фрай, говоря о реалистическом направлении – tendency of «realism», – признается в своей фундаментальной работе «Анатомия критики»: «... мое отрицательное отношение к этому неопределенному термину отражено заключением его в кавычки»[36]).

А. Пелипенко, предлагая концепцию внутренней обусловленности возникновения авангардистского искусства, пишет: «В основе психики любого субъекта культуры лежат некоторые сущности, сопоставимые с Юнговыми архетипами. Эти сущности, которые мы далее будем называть первотектонами, задают априорные схемы всякой культурной деятельности. Это – не сами по себе элементы картины мира, но те инвариантные матрицы, на основе которых различные версии такой картины могут моделироваться в сознании субъекта. По степени конкретности первотек-

---

[33] *Краткая* литературная энциклопедия.

[34] Воля России. 1929, № 5–6. С. 106.

[35] Там же.

[36] *Frye Nortrop*. Anatomy of Criticism. Princeton, 1977. P. 140.

тоны можно сгруппировать следующим образом: числа, геометрические формы, образы, мифологемы. Цивилизационный процесс состоит, в частности, в том, что первотектоны опосредуются в сознании носителей культуры конкретным эмпирическим материалом – различным для различных картин мира. Такой опосредующий эмпирический материал получает как бы двойную жизнь, две ипостаси: с одной стороны, он объективируется в культуре, в ее „феноменальном поле"; с другой – заполняет ментальность субъекта.

Сферу индивидуальной и коллективной психики, в которой сублимируются все эти слои опосредований, можно обозначить как „культурно-бессознательное". В какой-то момент она оказывается критически перегруженной, так что субъект уже не способен пробиться сквозь переусложненные слои опосредований, „дотянуться" до самих первотектонов, выстроить на их основе ясную и психологически комфортную модель мира. В такой момент происходит неизбежный „сброс" – мгновенное (по историческим меркам) разрушение сферы культурно-бессознательного и соответствующего феноменального поля культуры. Происходит глобальная расчистка подсознания культуры и откат к почти чистым первотектонам в их архаической первозданности»[37].

Своего рода моментом перегруженности культурно-бессознательного явилось то самое искусство декаданса, о котором писал Газданов. Имея в виду конец XIX в., Пелипенко подчеркивает: «Стиль „модерн" был арьергардным сражением традиционной художественной культуры – последней отчаянной попыткой создать интегрированную картину мира... во всей его феноменологической полноте и нормативной целостности..., „модерн" перенес акцент с созерцательного на миростроительное начало – это уже симптом обвального „сброса". Авангард десятых годов стал зеркалом этого сброса. Хрестоматийный пример – кубизм, демонстрирующий возврат сознания к чистым архетипам геометрических праформ. Русский авангард оказался на острие процесса и, пожалуй, впервые за всю историю обогнал Запад»[38].

Здесь можно оспаривать только утверждение, что русское искусство впервые обогнало западное с момента появления русского авангарда, так как его возникновению именно в России очевидно предшествовала максимальная, предельная психологическая сложность и насыщенность, интенсивность русского реализма, и в этом смысле Толстой и Достоевский были уже

[37] *Пилипенко А.* Культурная динамика в зеркале художественного сознания // Человек. 1994, № 4. С. 58–59.

[38] Там же. С. 60.

впереди своих западных современников. Как наследник русской классики XIX в. и младший современник мэтров русского авангарда, Газданов, синтезировавший в своем творчестве, кроме всего, традиции русской и западной литературы, дебютировал, с одной стороны, в постницшеанской ситуации в истории искусства, когда явление параллельного сосуществования и даже взаимного проникновения типологически противоположных стилей не только утвердилось в культуре, но и получило глубокое историко-культурное обоснование как уходящее корнями в античность (Аполлон и Дионис); с другой стороны, дебют этот происходил исторически как бы в арьергарде авангардного искусства.

Глава I

Формула героя в дебютных рассказах Г. Газданова

То художественное явление, которое представляет собой дебютная проза Газданова, в целом тяготеет к манихейскому типу культуры. В работе «Миросозерцание Достоевского» Николай Бердяев писал: «Русские люди, когда они наиболее выражают своеобразные черты своего народа, – *апокалиптики* или *нигилисты*. Это значит, что они не могут пребывать в середине душевной жизни, в середине культуры, что дух их устремлен к конечному и предельному. Это – два полюса..., выражающие одну и ту же устремленность к концу» [39]. В дебютных газдановских рассказах ярко проявляется присутствие обоих этих полюсов.

Характеризуя особенности их поэтики, Л. Диенеш отмечает композиционное сходство «Повести о трех неудачах» и «Рассказов о свободном времени» – их «трехчастную структуру». Но в этих произведениях бросается в глаза как минимум еще одна характерная особенность: и в «Повести...», и в «Рассказах...», выполненных в целом в своеобразной монтажной технике (уже использовавшейся модернистами не только в литературе, но и в изобразительном искусстве и музыке и до Газданова), автор использует элементы коллажа – текст в тексте (прием также не новый и хорошо освоенный в литературной традиции, – сам по себе достаточно традиционный).

Третью часть «Повести о трех неудачах» почти целиком представляют собой фрагменты записок одного из персонажей произведения – Ильи Аристархова, который «всю жизнь думал, что ему суждено написать голубиную книгу. Это сказание русского эпоса всецело захватило его. По его убеждению, голубиная книга могла быть написана только блаженным...»[40]. Фрагменты эти пронизывает странный мистицизм, постепенно переходящий в безумие. Их отличает подчеркнутая стилистическая экспрессивность, лихорадочная и хаотичная по своему характеру. Внешне

---

[39] *Бердяев Н.* Миросозерцание Достоевского. Прага, 1923. С. 13.
[40] Воля России. 1927, № 2. С. 61.

они почти никак не связаны между собой. «Вселенная была в беспорядке; среди развалин города бежала шумная светлая река, гигантский силуэт черной птицы сумрачно смотрел на быструю воду, на сверкающие хвосты русалок; по воздуху с ревом неслось мохнатое стадо дьяволов: Бог ехал на автомобиле, четыре архангела трубили в сигнальные трубы. Где-то с грохотом падали в воскресших тысячелетиях массивные твердыни Иерихона»[41]. Комментируя эти фрагменты, рассказчик говорит о «лирике голубиной книги», которая «беспорядочна и романтична», тут же отмечая, что «бессилие Ильи Васильевича уйти от себя свидетельствует об отсутствии непосредственного изобразительного таланта». Поясняя, почему «голубиная книга не лишена интереса», он отмечает, что «она напряженна и фантастична и неопределенна, как облако, принимающее форму верблюда»[42].

Отрывки эти – продукт художественного сознания романтического типа. Преобладание лирического начала (а не драматического, не психологического и не аналитического), как и беспорядочность (а не классическая сюжетная упорядоченность, симметричность и пропорциональность) создают характер их романтичности наряду с напряженностью (а не классическим тяготением к уравновешенности) и фантастичностью (а не классической реалистичностью). Своеобразная подчеркнутая стилистическая экспрессивность этих фрагментов в известном смысле «апокалиптична», как «апокалиптична» и сама их причудливая и лихорадочная, экстатическая образность – все эти «городские головы, на площадях танцующие канкан», «тысячи крыс», которые, «пища, бежали по улице», «татуированный череп полковника Свистунова» и т. д.

Конкретной социально-психологической подоплекой этой «апокалиптичности» являются верно отмеченные Л. Диенешем «апокалиптическое видение гражданской войны и России... и трагедия революции». На уровне исторического бунта, вовлекшего в трагический круговорот миллионы индивидуальностей и обернувшегося в конечном итоге для большинства из них сокрушительной катастрофой, происходит неизбежная профанация бунта метафизического. Такого столкновения идей и фактов сознание Ильи Аристархова не выдерживает. Говоря словами Камю, его можно назвать одним из тех бунтарей, которые «шли прямо к самоубийству или безумию, воспевая Апокалипсис»[43]. В его записках приходится иметь дело с тем случаем, когда «крушение и распад целостного социокультурного организма»,

---

[41] Воля России. 1927, № 2. С. 60

[42] Там же. С. 62.

[43] *Камю А.* Бунтующий человек. М., 1990. С. 195.

которому «сопутствует огромный выброс энергии деструктивного характера», влечет за собой «„обнажение" ранних слоев исторической памяти и архаичных форм сознания»[44].

Отрицательная реакция повествователя на записки Ильи Аристархова заключается в том, что их «тенденциозность – результат скверной традиции русской общественно-беллетристической литературы», которой, как известно, зачастую было присуще стремление к гипертрофированной социальности, к прямому воздействию на общественно-политические процессы, спрямлению взаимосвязей между историей и метафизикой, искусством и моралью, которое, в свою очередь, модернистским художественным сознанием может восприниматься как замешенное на внутреннем насилии.

Метафизический бунт Ильи Аристархова «означает прежде всего требование единства. Миру смертников, смертельной непонятности удела человеческого бунтарь неустанно противопоставляет жажду жизни и окончательного понимания. Сам того не сознавая, он не прекращает поиски морали или какой-то святыни»[45]. Отсюда – мечта и безнадежные попытки этого персонажа написать «голубиную книгу», которая для него является чем-то вроде философского камня средневековых алхимиков, при помощи которого можно изменить мир, вернуть ему утраченную гармонию, чтобы жизнь обрела некий главный, сокровенный и трагически безвозвратно потерянный смысл.

Единственной святыней для него является родина, Россия. «Моя родина – дорога к Богу». Это – краеугольный камень, константа и доминанта, альфа и омега его вселенной. Основа его бунта – в стремлении к идентификации этой святыни, в стремлении к «окончательному пониманию», к подлинному обретению. Бунтарское сознание через внутренние борения романтической субъективности, имеющие целью, по определению Гегеля, данному в «Эстетике», окончательное примирение с Богом, стремится на каком-то новом, подлинном уровне интегрироваться в сакральность. Эта дорога к Богу – своеобразное продолжение того самого знаменитого пути домой Новалиса, являющегося сущностью нашей жизни, который стал предтечей одной из сквозных идей ницшеанского миросозерцания – идеи возвращения.

«Рассказам о свободном времени» предпослан пространный эпиграф, состоящий из фрагментов «Теории авантюризма», написанной Аскетом, одним из персонажей этого произведения.

---

[44] *Пелипенко А.* Культурная динамика в зеркале художественного сознания// Человек. 1994, № 4. С. 59.

[45] *Камю А.* Бунтующий человек. С. 196.

Текст по объему явно великоват для обычного эпиграфа и служит скорее своеобразным прологом к «Рассказам...». В нем бросается в глаза ссылка на Апокалипсис как «на любопытный пример совершенного аморализма в искусстве – в данном случае речь идет о литературной стилистике христианства»[46].

«Бунт – это аскеза...»[47]. Автор «Теории авантюризма» – Аскет – нигилист, анархист, бунтарь, попытавшийся реализовать амбиции метафизического бунта через реальность бунта исторического, оставшийся на первых порах в послереволюционной России, служивший в Красной Армии, а потом попавший «в какой-то научный институт, где безуспешно пытался учредить кафедру истории авантюры». Волею судеб он оказывается в эмиграции, став, по существу, таким же осколком российского бунта, как и Илья Аристархов. Ясно определяя связь апокалиптичности и нигилизма, этих двух полюсов – положительного и отрицательного, – выражающих «одну и ту же устремленность к концу», Бердяев указывал: «Русский нигилизм есть извращенная русская апокалиптичность»[48]. Если сознание Ильи Аристархова апокалиптично, то мироощущение Аскета нигилистично. Того центрующего начала, которым для первого являлась Россия, в сознании второго, устало вопрошающего: «На кой черт мне эта страна, где мне не разрешили напечатать мои труды, где даже с кафедры я не мог говорить о Гамильтон и Калиостро?»[49] – уже не существует.

Илья Аристархов и Аскет – два лика Януса. При всей их диаметральной противоположности внутренне они глубоко взаимосвязаны и выражают два полюса единой ментальности. Но при этом оба полюса проявляются еще и в каждом их них: пафос отрицания у «апокалиптика» Ильи Аристархова в чем-то носит явно бунтарский характер. А мироощущение бунтаря и анархиста, нигилиста Аскета в чем-то апокалиптично. Различие здесь кроется во внутренних соотношениях.

Аскет произносит, обращаясь к герою-повествователю: «...разве Вы не видели тысяч бестолковых трупов на полях Германии и Испании и на камнях Франции? Я Вам говорил уже, что человечество бежит, задыхаясь, за гигантскими тенями шарлатанов, и шулерская фантазия направляет этот дикий поток»[50]. При этом автор «Теории авантюризма» рисует вполне апокалиптичную картину мира. Но в его вселенной нет «дороги к Богу». Ссылка

---

[46] Воля России. 1927, № 8–9. С. 18.

[47] *Камю А.* Бунтующий человек. С. 196.

[48] *Бердяев Н.* Миросозерцание Достоевского. С. 14.

[49] Воля России. 1927, № 8–9. С. 40.

[50] Там же. С. 36.

на Боккаччо в эпиграфе не случайна. Боккаччо ведь является одним из символов Возрождения, эпохи гуманизма, который Бердяев в «Смысле истории» рассматривает как своего рода смещение центра мира от Бога к человеку, своеобразное оттеснение Бога на периферию доминирующей иерархии ценностей. Ренессансный гуманизм, по словам Бердяева, «в преобладающей своей форме, утверждает, что человеческая природа есть образ и подобие не Божественной природы, а природы мировой, что он есть природное существо, дитя мира, дитя природы, созданное природной необходимостью, плоть от плоти и кровь от крови природного мира и поэтому разделяющий ее ограниченность и все болезни и дефекты, заложенные в природном существовании. Таким образом, гуманизм не только утверждал самонадеянность человека, не только возносил человека, но и принижал человека, потому что перестал считать его существом высшего, Божественного происхождения, перестал утверждать его небесную родину и начал утверждать исключительно его земную родину и земное происхождение»[51].

Не случайно в референтный круг автора «Теории авантюризма» включены также Вольтер и Байрон. Ставшее афоризмом высказывание Вольтера о Боге, которого следовало бы выдумать, если бы Его не было, равно как и внешне чудаковатая затея этого писателя и мыслителя – поставить во дворе своего дома памятник Богу – это тот самый эпатаж, который Камю в «Бунтующем человеке» рассматривает как одну из форм метафизического бунта. Да и «Кандида», наконец, ведь принято рассматривать как саркастическую полемику с «Теодицеей» Лейбница: это общее место истории философии. Романтик Байрон, один из властителей дум XIX в., был во многом выразителем идей вызова, бунта, богоборчества.

Несмотря на то что все три фигуры извлечены Аскетом из глубин западной литературной традиции, сам он плоть от плоти, а точнее – дух от духа русского нигилизма. Любопытно, что в хрестоматийно известном письме Белинского к В. П. Боткину от 1 марта 1841 г. уже встречается – в сущности, в сходном контексте – референтный круг, соотносимый с очерченным Аскетом: «Отрицание – мой Бог. В истории мои герои – разрушители старого – Лютер, Вольтер, энциклопедисты, террористы, Байрон („Каин")»[52]. Но есть здесь и некоторые – весьма существенные, принципиальные – отличия.

Вслед за повествователем из «Повести о трех неудачах», упоминающим в комментариях к фрагментам «голубиной книги» Ильи Аристархова о «скверной традиции русской общественно-

---

[51] *Бердяев Н.* Смысл истории. М., 1990. С. 108–109.
[52] *Белинский В.* Избр. филос. соч. М., 1948. Т. 1. С. 17.

беллетристической литературы», Аскет в приведенных фрагментах «Теории авантюризма» рассуждает о «дурной литературной наследственности», которой, по его мнению, «зачастую объясняется факт до сих пор существующей зависимости искусства от наиболее распространенных заблуждений так называемой нравственности, пытающейся перешагнуть за нормальные для нее пределы утилитаризма, часто ассенизаторского характера»[53]. Несмотря на прямые апелляции к русской литературе, «начиная от революционеров типа первых пионеров российского анархизма и кончая такими современными беллетристами, как Бабель»[54], сознание Аскета не укладывается исключительно в русскую литературную традицию (а точнее, в ту традиционную линию внутри нее, которую он пытается выстроить в своих рассуждениях), оно пребывает в своеобразном процессе *остранения*.

Фрагменты «Теории авантюризма» не являются продуктом ни ренессансного сознания, ни менталитета просвещения, ни романтического (в узком смысле) мироощущения, равно как и не остаются в традиционных пределах, присущих русскому нигилизму. Взгляды Аскета не просто выражают антикатолицизм и не просто антиклерикальны. С большим основанием их можно назвать атеистическими, но атеизм Аскета также весьма своеобразен. Фрагменты «Теории авантюризма» – скорее продукт ницшеанского (или постницшеанского) сознания. Даже Апокалипсис таким сознанием воспринимается главным образом и прежде всего как эстетический феномен. Дефиниции типа «литературная стилистика христианства» в этом плане весьма симптоматичны и красноречиво говорят сами за себя. Сознание такого типа вообще – говоря словами Ницше из работы «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм» – «признает только художественный смысл, явный или скрытый», а «метафизической деятельностью человека по существу выставляется искусство, а не мораль»[55].

В процессе внутренней эволюции подобное сознание, в результате динамики остранения пережившее идеи Ренессанса, Просвещения, русского нигилизма, с большей или меньшей степенью неизбежности начинает испытывать притяжение исторически уже заполненной к концу 20-х годов нашего столетия лакуны эстетства, оборачивающейся тупиком. Появляясь в третьей части «Рассказов о свободном времени», Аскет внутренне

---

[53] Воля России. 1927, № 8–9. С. 17.

[54] Там же.

[55] *Ницше Ф.* Соч.: В двух томах. М., 1990. Т. 1. С. 52.

готов уже к тому, чтобы творить «свою собственную целостность эстетическими средствами»[56].

Он продолжает отрицать, выдавая тираду за тирадой: «Вы опаздываете... Кому нужны теперь Ваши истории о бескрылых птицах? Почему вы так любите эту нелепую революцию, которая скучна и проста, как дважды два четыре? Оставьте лирический тон, не надо держать себя в таком постоянном напряжении. ...Не надо делать героических усилий, описывая биллиардную, не надо говорить в повышенном тоне о неприятном запахе истории. ...Я тоже думал, как вы, но я устал быть Дон Кихотом. ...Шарлатаны делают историю, и я согласен быть безучастным зрителем. ...Я вам говорил уже, что человечество бежит, задыхаясь, за гигантскими тенями шарлатанов, и шулерская фантазия направляет этот дикий поток. Не надо думать, что в этом движении лежит некий героический смысл»[57].

По существу, это – то самое отрицание отрицания, о котором идет речь и у Замятина в эссе «О синтетизме». Как в математике, умножение минуса на минус неизбежно дает в результате перемену знака. В следующем сразу после процитированной полемической словесной пальбы, столь похожей на своего рода артиллерийский беглый огонь, блоке рассказа, в целом написанного в присущей газдановским дебютным произведениям монтажной технике, герой-повествователь не случайно видит «во сне ожившую математику – летящие треугольники, качающиеся верхушки пирамид, вращение вписанных многоугольников, скользивших остриями по полированной линии окружности, и бесшумное передвижение координат»[58]. Аскет, уставший быть Дон Кихотом, *изменился*. Если романтическая идея движения и не отрицается им, то само содержание этого движения уже не наполняет «некий героический смысл». Герой-повествователь в «Смерти пингвина» не случайно слышит реплики учителя алгебры в своем математическом сне:

« – Великий метод аналогии!

И дальше:

– Понимаете? Лимит! Как? Лимит!»[59].

Аскет, в своей устремленности к «конечному и предельному» попытавшийся реализовывать амбиции метафизического бунта через участие в бунте историческом, на собственном опыте убеждается в том, что «шарлатаны делают историю». Он увидел оборотную, демоническую сторону романтической гениальности,

---

[56] *Камю А.* Бунтующий человек. С. 157.

[57] Воля России. 1927, № 8–9. С. 35–36.

[58] Там же. С. 36.

[59] Там же.

устал от лирического тона и ощутил кризис, к которому приводит «постоянное напряжение». Он дошел до некоего предела, исчерпал некий лимит. Как и вообще отпавшее от сакральности бунтарское человеческое сознание, прошедшее эпоху за эпохой в процессе трагической многовековой истории. Эта исчерпанность, опустошенность Аскета декларирует его согласие «быть безучастным зрителем». Но это примирение с неизбежностью отчуждения человека небезоговорочно. Он продолжает отрицать – хотя и с позиций усталого сознания, но отнюдь не утрачивая внутреннего пафоса и непримиримости, глубоко удивляя собеседника с самого первого мгновения встречи в Париже. («Вы представляете изумление человека, входящего в комнату и натыкающегося на безмолвную фигуру пингвина?») Именно поэтому возникает ощущение, что декларация эта – не что иное, как поза. Аскет становится в чем-то очень похож на разочарованного денди, для которого «поза – его точка опоры»[60], который «вынужден постоянно удивлять» и который «заставляет других творить самого себя, отрицая их ценности»[61]. Он отрицает именно ценности своего собеседника.

Трансформация Аскета скорее внутренне закономерна, чем поразительна (хотя на первый взгляд она действительно поразительна): «Дендизм – упадочная форма аскезы»[62]. Композиционная развязка сюжета – встреча с Аскетом, оказывающимся в обществе Alice Courbet, которая характеризуется так: «Она не признавала мужской любви; с ней бывали только женщины. С тупой афишированной гордостью она курила опиум, впрыскивала себе морфий и нюхала кокаин. Я ненавидел ее, хотя она была очень неглупа и чрезвычайно для женщины начитана». Обращаясь к этой экстравагантной героине, рассказчик называет ее «мисс Грей, автор плагиата у Уайльда», упоминая вдобавок о «невежественном эстетизме тротуарных святых». Эта «женщина в мужском костюме» не только одета как денди – она именно как денди ведет себя со своими любовницами: ведь, по замечанию Камю, денди «убеждается в собственном существовании только благодаря тому, что видит его отражение на лицах других людей. Они для него – зеркáло. Правда, зеркало быстро тускнеющее, поскольку способность ко вниманию у человека ограниченна»[63]. В финале рассказа Аскет остается с «мисс Грей» (а пингвин, как выясняется, погибает от того, что «Alice впрыснула ему слишком большую дозу морфия»): «...романтический

[60] *Камю А.* Бунтующий человек. С. 157.
[61] Там же. С. 159.
[62] Там же.
[63] Там же. С. 157–158.

бунт, отказываясь от своей подлинности, временно приговаривает себя к видимости в злосчастной надежде завоевать более глубокое бытие»[64].

В отличие от Ильи Аристархова, одного из тех бунтарей, которые «шли прямо к самоубийству или безумию, воспевая Апокалипсис», Аскет, «приговоривший» себя к Alice (предельно сжатым очерком характера, а точнее, ядра характера несколько неожиданно и парадоксально – что, впрочем, вполне в духе Газданова – напоминающей Александра Вольфа – героя знаменитого романа, написанного два десятилетия спустя и вышедшего в свет практически одновременно с появлением «Бунтующего человека» Камю), оказывается одним из тех, кто «предпочли пустое балаганное представление, самолюбование или заурядность... Их выводы стали роковыми или свободоубийственными только после того, как они сбросили бремя бунта, ушли от присущего ему напряжения и предпочли душевный комфорт, даруемый тиранией или рабством»[65]. Ни один из этих персонажей, конечно же, не исчерпывает собственное сознание автора – также бунтарское, что недвусмысленно заявлено уже в первой фразе «Рассказов о свободном времени» («Бунт»): «Из всего, что мне обещали книги, я оставил себе только право бунтовать»[66]. Каждый из них, в чем-то повторяющих один другого (на что верно указывает в своей монографии Л. Диенеш), хотя в то же время диаметрально, полярно противоположных, в конечном итоге вызывает авторское отторжение, а точнее – стимулирует остранение.

Если разрушение и распад целостного социокультурного организма, влекущий за собой возникновение в культурно-бессознательном ситуации сброса и отката к первотектонам, проявляется в обращенности Ильи Аристархова к мифологемам, к апокалиптической по духу образности во фрагментах его «книги», то графическое изображение категории времени в отрывках из теории Аскета геометрично, т. е. также характерно в смысле обращенности к первотектонам. Творческие попытки обоих персонажей выражают и проясняют общий культурно-психологический фон, предопределяющий особенности поэтики дебютной прозы Газданова. Графическое изображение категории времени «рядом концентрических кругов», когда «пространства, заключенные между каждой парой последовательных окружностей, могут трактоваться как пояса *свободного времени*», по существу, является прообразом той же спирали, что так образно изображается в замятинском эссе «О синтетизме». Кубистический

---

[64] *Камю А.* Бунтующий человек. С. 159.

[65] Там же. С. 195.

[66] Воля России. 1927, № 8–9. С. 19.

сон снится герою-повествователю в «Рассказах...» после того, как Аскет, переживший увлечения идеями ренессансного гуманизма, рационализма XVIII в., уже уходит к «мисс Грей», т. е. оказывается в тупике эстетства, основоположник которого О. Уайльд, по словам А. Лосева, «решительно порвал со всякими традициями реализма, морализма, религии, логической систематики и реалистического искусства и создал неувядаемое, хотя для нас теперь уже достаточно уродливое и безжизненное, чистое эстетство»[67]. В более-менее конкретно-чувственной, отчасти метонимической художественной форме здесь словно бы пунктирно обозначается определенная эволюционная линия истории искусства, завершающаяся декадентским эстетством, тем самым постницшеанским модерном, где появляются симптомы обвального сброса, своеобразным зеркалом которого становится уже первотектоническая геометричность сновидения рассказчика.

Одной из особенностей поэтики дебютной газдановской прозы является экспрессионичность, и имя Бабеля в этом смысле закономерно появляется в типологическом ряду, выстроенном Аскетом в своей теории. Авангардистские эксперименты и поиски Газданова, сами по себе достаточно арьергардные в контексте того, что происходило в искусстве русского авангарда начиная с конца 10-х годов, когда, по наблюдениям Ю. Анненкова, заявила о себе «новая эра автономного, независимого искусства» («...это было похоже на ряд почти одновременно вспыхнувших пожаров»[68]), напоминают не только кубофутуристические увлечения раннего Маяковского, но и эстетику Мейерхольда периода «неподвижного театра прерафаэлитов». Образы персонажей, эти изображения «с обведенными контурами», этот «свежий человеческий матерьял с громадным запасом ругательств и любви к свободе», эти «ростки, вырастающие из обгоревших головней такой пламенной, такой неповторимой революции, такого великолепного костра», в дебютных рассказах словно бы воистину возникли из творческого хаоса. «Несколько масок», висящих на стене над кроватью рассказчика («Бунт»), ассоциируются с эстетикой комедии дель арте, а кочующие из произведения в произведение персонажи – такие, как Сергеев и Володя Чех, – только подтверждают закономерность этой ассоциации, и при этом так же неизбежно возникает имя Мейерхольда, чье увлечение эстетикой комедии дель арте было столь велико, что он даже носил в период с 1908 по 1917 г. псевдоним Доктор Дапертутто. Есть в дебютных рассказах и какой-то цирковой задор, та самая техника цирка, на которой в известной степени «осно-

[67] *Лосев А.* Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 124.
[68] *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. М., 1992. Т. 2. С. 33.

вана мейерхольдовская „биомеханика"»[69], а также элементы эстетики ренессансной плутовской новеллы.

Впервые несколько озадачивающий женский образ – «женщина прямых линий» – появляется уже в самом начале «Повести о трех неудачах»: «...женщина шла, не сгибая ног, гордо и резко выставив острые прямые груди. Я не видел до этого таких прямых – и не знал, что в жизни есть своя геометрия, не уложившаяся в теоремы о сумме углов. И моя встреча с женщиной прямых линий была первым уроком ежедневной математики, науки о положительных и отрицательных величинах, о форме женской груди, о тупых углах компромиссов, об острых углах ненависти и убийства»[70].

Разумеется, это фигура символическая. «Женщина прямых линий» подчеркнуто асексуальна. Именно с ее появлением на первых же страницах газдановской прозы обозначается тот странный план «метафизической геометрии» (или – «геометрической метафизики»), который вновь проявляется в кубистических снах «Рассказов о свободном времени». «Женщина прямых линий» любит «рыжее», что на блатном языке означает золото; она провоцирует побоище на городском базаре. Вот, собственно, и все, что о ней известно. Это не характер, а именно символ, – символ некоего примитивного и агрессивного начала, для которого не существует границ и расстояний. Уже оказавшись в Париже, рассказчик обнаруживает, что она по-прежнему совсем рядом, что «ее движения сохранили свою несгибаемую стремительность». «Мое окно – против ее балкона. Ночью, когда я сижу и пишу, с балкона прямыми лучами отходит свет. У нее на квартире играют в карты»[71].

В «Повести о трех неудачах» есть и другие женские образы: это мадам Шуцман – бывшая проститутка провинциального публичного дома, в свое время скопившая денег и искавшая компаньона, «чтобы самой стать хозяйкой», но вышедшая замуж и ставшая владелицей булочной, – и две ее дочери: Софья и Маруся. Образ мадам Шуцман, чья история – весьма отдаленно – может напомнить (во всяком случае, в каких-то своих поворотах) историю Сюзанны из «Ночных дорог», наделен достаточно отчетливыми характерологическими чертами: это индивидуальная судьба, облик, речь. Несколько иначе обстоит дело с ее дочерями, о которых известно не так уж много. Кроме того, что «мадам Шуцман знала, что ее дочери уже потеряли все, что в них было еврейского, и никогда не вернутся в семью»[72], харак-

[69] *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. М., 1992. Т. 2. С. 55.

[70] Воля России. 1927, № 2. С. 51.

[71] Там же. С. 55.

[72] Там же. С. 58.

теризуя сестер, автор отмечает: «Старшая, Софья, высокая надменная девушка, ученица театральной студии, – проходила с книжкой Блока или Брюсова; она всегда спешила: зайдет домой на минуту – и снова в город. Младшая, Маруся, всегда что-то напевавшая, беззаботная посетительница скабрезных фарсов, подозрительных театров и лиги свободной любви»[73]. Разумеется, это никакие не характеры – разве лишь легкие контуры, стремительно очерченные рукой художника. Но и по этим наброскам между сестрами ощущается некая аллегорическая связь, по внутренней структуре чем-то напоминающая связь между Ильей Аристарховым и Аскетом: Софья и Маруся – столь же полярные выразительницы единого женского начала, сколь противоположными выразителями единой ментальности являются те. Софья – и Маруся; надменная – и беззаботная; почитательница Блока и Брюсова, ученица театральной студии – и посетительница скабрезных фарсов, подозрительных театров и лиги свободной любви. В едва очерченных фигурах этих просматривается своего рода «архетипическое» противопоставление верха и низа, духовного и телесного, идеального и земного. Общее увлечение театром выражается в них противоположно: у Софьи – это очевидный интерес к творчеству, у Маруси – вполне определенная по характеру тяга к потреблению зрелищ. При этом рассказчик чужд какой бы то ни было оценочности по отношению к своим героиням.

В финале второй части «Повести о трех неудачах» изображена трагическая картина: «Сквозь щели ставен проходил свет, у наших ног лежало тело мадам Шуцман с рассеченной головой. Рядом с ним – бесстыдно обнаженные ноги Маруси, у которой юбка была завязана крепким узлом над головой. Развязанная Маруся посмотрела вокруг, сказала по-еврейски – какой стыд! – и заплакала, обнимая застывший жир материнского тела»[74]. Для рассказчика, уже в экспозиции к «Повести...» признавшегося, что «каждую смерть я воспринимал, как личное оскорбление», жизнь и смерть являются своеобразным проявлением той фундаментальной бинарной оппозиции Добра и Зла, что характерна вообще для культур манихейского типа. Смерть выводит за пределы существования, уничтожает душу, духовное, высшее, верхнее. В пределах существования остается гипертрофированное в результате трагического разрыва – то, что, по известной формулировке Бахтина, представляет собой сферу «материально-телесного низа». В финале газдановского сюжета остается *тело* «мадам Шуцман с рассеченной головой», а рядом с ним – «бесстыдно обнаженные ноги Маруси». (По-своему кар-

---

[73] Воля России. 1927, № 2. С. 58.
[74] Там же. С. 60.

навальна и такая деталь, как нарисованный «искусной рукой» на черной доске за прилавком «танцующий скелет»).

В первой части «Рассказов о свободном времени» («Бунт») первые у Газданова появляется женский персонаж, вызывающий романтическое отношение. Бросающиеся в глаза элементы карнавальной эстетики в лаконичных и экспрессивно насыщенных описаниях здесь являются своеобразным выражением потока памяти: карнавальное мелькание, движение вечерней толпы по улице выражают калейдоскопические воспоминания, сменяющие друг друга наплывы памяти и сознания. Из этого потока и выплывает образ Розы Шмидт. «По тротуару под фонарями двигалась вечерняя толпа, целый маскарад – презрительные, раскрашенные маски поэтов, яркие женские губы, тяжелые шубы коммерсантов, каракулевые саки аптекарш и

черная, широкополая, летящая по косой линии –
вниз, шляпа
и необыкновенное лицо
Розы Шмидт»[75].

Длинная желтая перчатка в самом начале «Бунта» висит на стене комнаты рассказчика рядом с несколькими масками еще и потому, что длинные желтые перчатки носила Роза Шмидт. С этой газдановской героиней происходит метаморфоза, которая вызывает у повествователя щемящее печальное чувство. Розе Шмидт он готов «посвятить север», память о ней связана с воспоминаниями о восклицаниях и романтических порывах. «Но туманной и необыкновенной зимой Роза Шмидт продала свое счастье и свою улыбку и прекрасное слово сестра. Она променяла это на программу единственной партии, на сытные советские обеды, на бритый затылок и кожаную куртку Шурки Розенберга, помощника коменданта города»[76].

Как романтик, повествователь очарован прежде всего неким идеальным началом героини. В сущности, она лишена каких-то индивидуальных черт. Он скорее говорит о своем романтическом отношении к ней, чем собственно о ней. Там, где в связи с ней начинают проступать и оформляться какие-то конкретные черты, политические или бытовые реалии, это обусловлено той самой метаморфозой, которую он переживает столь драматично. Драма этой метаморфозы в том, что в результате движения – времени, жизни, событий, – которое постромантическим художественным сознанием воспринимается как лишенное «героического смысла» и скорее, по определению Нотропа Фрая («Анатомия критики»), «демоническое начало», происходит некая профанация идеаль-

---

[75] Воля России. 1927, № 8–9. С. 23.
[76] Там же. С. 24.

ного. Оно как бы разбивается о реальность, размывается ее текучестью. Обретение Розой Шмидт конкретной судьбы означает так или иначе оформление некоего компромисса с реальностью через взаимодействие с нею. Судьба романтической героини может быть только драматичной, трагичной. Любое позитивное примирение с жизнью в таком контексте воспринимается как своего рода измена, предательство. Уже потеряв Розу Шмидт из поля зрения в результате того, что произошло «трагическое перечисление времени: выстрелы, море, города», рассказчик, уверенный в том, что вновь повстречает ее, знает, что увидит «эти накарминенные губы и глаза, оживленные лживым блеском белладонны»[77].

Любопытно, что в тот фрагмент «Бунта», где идет рассказ о Розе Шмидт, вкраплен абзац, посвященный совершенно другой героине. С одной героини на другую рассказчик переключается практически безо всякого перехода, также без какого бы то ни было специального перехода возвращаясь затем к первой: лицо Люси просто вдруг мелькает в толпе, и образ ее на мгновение выходит на первый план в калейдоскопической череде образов, извлекаемых из прошлого потоком памяти и потоком сознания. Внешне такое появление персонажа – вне всякой, казалось бы, связи, с предшествовавшими этому появлению и следующими уже после него эпизодами – вполне в духе поэтики ранних газдановских рассказов с их модернистской мозаичностью, раздробленностью, фрагментарностью, – вполне в духе той монтажной техники, которая присуща подобной поэтике. Именно эти черты поэтики у Газданова критиковал в своей статье «Литературный дневник. Молодые писатели за рубежом» Марк Слоним, указывая на «некоторую несвязность композиции, на тематические неясности, лишавшие порою его произведения внутреннего хребта»[78]. При этом критик отмечал, что «уже и в этих первых рассказах Газданова обнаружилось его умение „строить" особый, свой мир, с внутренними законами логики и правды...»[79]. Помимо того внешнего обстоятельства, что модернистская фрагментарность и монтажность вообще позволяли молодому писателю на сравнительно небольшом пространстве в прозе малых жанров передать пеструю и напряженную атмосферу времени, случай с появлением образа Люси в «Рассказах о свободном времени» внутри истории Розы Шмидт отражает еще и «внутренние законы логики» художественного мира ранней газдановской прозы, впоследствии оформившиеся у писателя в качестве

---

[77] Воля России. 1927, № 8-9. С. 24.
[78] Там же. 1929, № 10–11. С. 117.
[79] Там же.

эйдологического принципа построения текста как одной из отличительных черт поэтики.

Подобно тому как в подтексте второй части «Повести о трех неудачах» единое женское начало аллегорически разлагается на два аспекта, оформляющиеся, «материализующиеся» в образах Софьи и Маруси (мадам Шуцман в данном случае не в счет: это образ из другого типологического ряда, скорее представляющий интерес в общем гуманистическом плане, чем в том специфическом, о котором идет речь, и именно поэтому – гораздо в большей степени реалистический характер, наделенный индивидуальными чертами, чем фигура аллегорическая и символическая), в подтексте «Бунта», первой части «Рассказов о свободном времени», начало это так же аллегорически выражено через две ипостаси, представленные образами Розы Шмидт и Люси. (Есть, правда, там еще Екатерина Борисовна, но образ этой «веселой вдовы», которая «кончила епархиальное училище» и «может быть, оттуда вынесла любовь к двухцветным сочетаниям», охарактеризован через гротеск, шарж, иронически и выполняет в данном контексте роль своего рода противовеса у Газданова, «главную прелесть повестей и рассказов» которого, по определению Слонима, составляет «эмоциональная напряженность, всегда сдержанная иронией и рассудочностью»[80]).

Прежде чем перед читателем разворачивается метаморфоза, произошедшая с Розой Шмидт, в первой фразе единственного абзаца, посвященного Люсе, уже звучит мотив метаморфозы: «Люся была больна: ее ненасытная чувственность состарила ее в несколько лет»[81]. «Ненасытная чувственность» Люси – не что иное, как прямо выраженный через одну черту – гипертрофированную сексуальность – определенный аспект женского начала. До того, как в толпе – в потоке воспоминаний рассказчика – мелькает лицо Люси, Роза Шмидт предстает объектом идеальным, лишенным, по существу, каких-либо индивидуальных конкретных черт; никак не проявляется в этом образе и сексуальность – впоследствии одна из самых важных черт и характеристик женских образов газдановской прозы. О внутреннем содержании такого объекта, о его смысле и роли говорит только характер рефлексии субъекта, направленной на этот объект. Судя по эмоциональному, взволнованному характеру этой рефлексии, направлена она на существо, которое настолько самоценно и самодостаточно в своей идеальности и именно через эту идеальность метафизически близко, родственно рефлексирующему субъекту, что даже сексуальность – свойство не столько, в кон-

[80] Воля России. 1929, № 10–11. С. 117.
[81] Там же. 1927, № 8–9. С. 23.

це концов, индивидуальное, сколько космическое, – способна лишь разрушить эту идеальность и вместе с ней ту метафизическую связь, которой так дорожит субъект. «Розу Шмидт мы называли сестрой, это было ее прозвище»[82].

И только после того, как Роза Шмидт претерпевает метаморфозу – продает «свое счастье и свою улыбку и прекрасное слово сестра», – оказывается возможным представить себе «эти накарминенные губы и глаза, оживленные лживым блеском белладонны»: черты, не столь уж индивидуальные, но сексуальность выражающие достаточно ярко и недвусмысленно.

Во второй части «Рассказов о свободном времени» («Слабое сердце») есть еще два женских персонажа: Надя, бывшая сестра милосердия в белой армии, вынужденная зарабатывать на жизнь в Костантинополе проституцией, и богатая гречанка – этакая соломенная вдова, муж которой сидит в тюрьме, – предложившая сожительство художнику Сверчкову, взявшемуся расписывать ее квартиру. Отказываясь от предложения художника Сверчкова принять участие в оргии («Господа, Надя согласилась провести с нами одну ночь. Это будет стоить десять лир, господа, меньше чем по две лиры на человека. Моя хозяйка уехала в двухдневную прогулку на острова. Ее квартира к нашим услугам»), рассказчик так демонстрирует свое отношение к предстоящему событию: «Нет, я просто не хочу вспоминать о том времени, когда в России стояли длинные очереди за селедками. Я не люблю смотреть в затылок своему ближнему, в этом есть что-то унтер-офицерское. Короче – я отказываюсь. Пусть выйдет ровно по две лиры на человека»[83].

Образ Нади в «Слабом сердце» наделен чертами скорее типическими, чем индивидуальными и выражающими характер. Представляется она не через прямую авторскую характеристику, а опосредованно: о встрече с ней рассказывает Сверчков. Вспоминая о нем, герой-повествователь видит «насмешливый луч солнца, ослепительно отражающийся в лысине этого человека», который был «плаксив, торжествен и патриотичен». Рассказывая о Наде, беспредметный и патетичный циник и фразер, «этот старый негодяй и бездельник», говорит: «Всюду, где появлялся бледный призрак смерти, светлый и чистый образ Нади вставал перед глазами умирающих героев»[84]. Саркастическое отношение рассказчика к этому персонажу очевидно, и тем более любопытно, что в ту ночь, когда происходит оргия, уже под утро, прежде чем отправиться на квартиру богатой гречанки, пове-

[82] Воля России. 1927, № 8–9. С. 23.
[83] Там же.
[84] Там же. С. 30.

ствователь вспоминает «о Сверчкове и светлом образе Нади». При этом в прямом авторском тексте характеристика, впервые прозвучавшая в высказывании персонажа (являющемся кроме всего своеобразной речевой характеристикой), в целом вызывающего однозначно саркастическое отношение автора, повторяется, не будучи заключенной в кавычки, и, таким образом, приобретая уже иное звучание. Здесь происходит прикосновение к какому-то живому обнаженному нерву: рассказчик как бы дает понять, что ему не до шуток. Ни внешность, ни жест, ни слова Нади не являются чертами исключительно индивидуальными, выражающими только конкретный характер. Скорее, это типические черты и реакции, проявляющиеся в типической ситуации. Впрочем, их ситуативность, разумеется, сама по себе не означает и не предопределяет их тотальную универсальность. Они выражают если и не конкретный характер, то все же достаточно определенный тип, характеризующийся в сюжете через своего рода двойную опосредованность – в высказывании Сверчкова, цитирующего, в свою очередь, Агнивцева. Подобная двойная опосредованность у модерниста Газданова, высмеивающего романтические обороты типа «бледный призрак смерти» (возможно, имевшие какую-то художественную ценность где-нибудь у Гейне в середине XIX в., но неизбежно опошляющиеся в результате бесчисленных эпигонских повторений), вкладывая их в уста такого персонажа, как Сверчков, и, таким образом, остраняющегося от них, содержит в себе определенный смысл. Уходя от прямого пафоса, открытой этической категоричности, неизбежная сентиментальность которой в подобном контексте выглядела бы просто пошлой (как в речи Сверчкова!), автор находит способ избежать фальши, сохраняя характеристику типа, о котором идет речь, реанимируя ее первоначальный смысл, очищая его от плевел пошлости и цинизма. Двойная опосредованность при этом как бы вызывает действие закона отрицания отрицания, своеобразно актуализируя его в данном контексте. Акцентированная пошлость высказывания персонажа, помноженная на пошлость цитируемого им кича, ограждает от фальши и пошлости реакцию рассказчика, в целом, как всегда, «сдержанную иронией и рассудочностью» и при этом художественно остро передающую трагичность происходящего. Сам способ характеристики типа при этом оказывается именно модернистским.

Образ богатой гречанки из «Слабого сердца» в чем-то типологически соотносится с образом Екатерины Борисовны из «Бунта» в тех же «Рассказах...», а также с образом Марьи Гавриловны Сироткиной – Маруси-упади – из «Общества восьмерки пик». Все они охарактеризованы иронически, гротесково, шаржиро-

2 Зак. 825

ванно, юмористически. Больше того, это как в комедии дель арте, когда одна маска переходит из сюжета в сюжет. В отличие от мадам Шуцман из «Повести о трех неудачах» (которая так же, как и эти три женских персонажа, является вдовой и владелицей определенной собственности, т.е. персоной вполне кредитоспособной и вдобавок с подходящим прошлым), ни одна из них не несет в себе материнского начала, и именно материнство ограждает мадам Шуцман от авторской иронии и внутренне препятствует включению этого образа в данный ряд.

В отличие от Екатерины Борисовны и Маруси-упади, соломенная вдова из «Слабого сердца», играя довольно существенную роль в сюжете, сама так и не возникает на страницах рассказа. О ней рассказывают кадеты, Сверчков появляется в смокинге ее мужа, рассказчик попадает на ее квартиру, где в ее отсутствие происходит оргия и, наконец, Крестопоклонский от имени Сверчкова пишет ей покаянное письмо. Даже заглавие второй части «Рассказов...» дает именно ее слабое сердце, о котором пренебрежительно говорит Сверчков, получив прощение и цитируя ее слова, но сама богатая гречанка так и не предстает перед читателем собственной персоной. Речь, таким образом, идет о персонаже, чье присутствие в сюжете осуществляется только через других персонажей, проникая извне, как луч, преломляющийся сквозь призму. В модернистской литературе XX в. легко можно указать на широко известные аналоги этой особенности поэтики ранней газдановской прозы. В пьесе Сэмюэля Беккета «В ожидании Годо» герой, имя которого вынесено в заглавие, так и не появляется на сцене. В романе Кафки «Замок» граф Вествест – фигура легендарная, о нем никому ничего не известно; сам он не появляется, так что вполне можно было бы, перефразируя Хармса, сыронизировать по поводу того, что «непонятно, о ком идет речь».

Общая фрагментарность и раздробленность, проявившаяся в трехчастной композиции «Повести о трех неудачах» и «Рассказов о свободном времени», сохраняется и в рассказе «Общество восьмерки пик», хотя в общем он представляет собой более цельную структуру (автор на сей раз отказывается от ранее дважды использованной трехчастности). Внешне она проявляется уже в своеобразных временных смещениях, в своего рода челночном сновании по протяженности сюжетного времени: экспозиционную роль играют предкульминационные эпизоды, и лишь потом автор возвращается к собственно композиционной завязке сюжета. Таким образом, вместо хронологической последовательности изложения, изначально как бы взорванный, разбитый на ряд эпизодов сюжет оказывается смонтированным из прихотли-

во перетасованных фрагментов. Эта внешняя деформированность, изломанность поэтики выражает ту внутреннюю особенность рассказа, на которую обратил внимание Л. Диенеш, характеризуя произведение как «a tour de force в том, чтобы ухитриться создать восемь живых персонажей на двенадцати страницах – каждый при помощи всего нескольких штрихов и чтобы при этом читатель не путался – кто есть кто»[85]. Подобная многонаселенность минимального по объему произведения в значительной степени предопределила его мозаичность.

В отличие от «Повести о трех неудачах» и «Рассказов о свободном времени» в «Обществе восьмерки пик» повествование ведется не от первого, а от третьего лица. На этот раз молодой Газданов, по-прежнему используя тексты в тексте (правда, теперь авторство не приписывается одному из персонажей – это просто информационно насыщенные протоколы «общества восьмерки пик»), несколько видоизменяет полиграфическую игру и «графику лесенкой á-la Маяковский». Поиск необычных средств выразительности, приводящий автора к какой-то маргинальной жанровой форме, к вкраплению в ткань прозы элементов, очень напоминающих верлибр, на сей раз связан с попыткой передать нюансы пения Джэн.

«Песнь идет так:

она начинается колеблющейся нотой,
медленными, извилистыми, раскачивающимися
  звуками,
затем
звенит ровно
  и сдвигает сердце
и опоясывает его
цепью тоски
и атласом крови
и судорожным чувством слез
и пронзительным ощущением
улетающих призраков памяти...»[86].

Разумеется, это – лирическая характеристика. Н. Берковский в работе «Романтизм в Германии» писал о том, что романтики, как правило, предпочитают лирическую характеристику или характеристику через гротеск характеристике

---

[85] *Dienes L.* Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gajto Gazdanov. München, 1982. P. 63.

[86] Воля России. 1927, № 11–12. С. 38.

характером, собственно психологическому анализу, отмечая, что персонажам романтиков зачастую достаточно услышать или исполнить музыку, чтобы просигнализировать о себе, дать понять, кто они такие. Пение Джэн в газдановском рассказе – случай именно из этого ряда: любопытно, что она попадает в «общество восьмерки пик» по протекции поэта Казимирова, «человека немецкой культуры и славянской беспорядочности», поклонника Гейне (впоследствии скрывшегося и осужденного за «дезертирство» в последнем протоколе «общества»). Впервые Газданов говорит о любви именно в связи с «гимназисткой Алферовой по имени Джэн». «Товарищ Алферова» – прямая и непосредственная предтеча «товарища Брак» – героини одноименного рассказа, с появлением которого самый первый, дебютный период Газданова можно считать завершенным, что называется, полностью и окончательно.

В первоначальной лирической характеристике Джэн приходится иметь дело с известным модернистским эстетическим принципом субъективации объекта художественного исследования. Героиня предстает перед читателями не напрямую: ее образ как бы отражается в сознании, воспринимающем ее пение. Корни такого принципа изображения уходят в эстетику романтизма. Тот же Берковский писал по этому поводу, что «для романтиков отражение – более высокая одухотворенность, в этом смысле отражение для них подлиннее, чем отражаемое»[87].

Далее по поводу Джэн предлагается и психологический анализ, который можно определить и как социально-психологический, ибо речь идет скорее не о персональной характеристике, не об изображении характера, а о характеристике определенного социально-психологического типа: «В Джэн исключительным был только ее голос. В остальном она почти не отличалась от русских революционных гимназисток, влюбленных в классические образы „вакханок" и политическую слепоту Шарлотты Корде. В общем, это был прекрасный тип женщин, лишенных многих условностей добродетели, – тип, обреченный на медленное подчинение мещанским канонам идущего по дымящимся следам революции, неподвижного и скудного быта. Но в пролете эпох, между гибелью державного убожества дореволюционного времени и нарождением тупого лика фанатических формул нового быта, – но в пролете эпох мы не любили других женщин»[88]. Романтический анархизм Джэн проистекает, по-видимому, именно из влюбленности в политическую слепоту Шарлотты Корде. По-видимому, именно романтическая исключительность голоса

[87] *Берковский Н.* Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 35.
[88] Воля России. 1927, № 11–12. С. 43.

этой «девушки с рыжими волосами», героини стихотворения поклонника Гейне, ограждает ее от общей обреченности «на медленное подчинение мещанским канонам». Наконец, оба качества с очевидной неизбежностью предопределяют ее трагическую гибель в результате террористического акта – от взрыва бомбы, брошенной под автомобиль. Ничего похожего на метаморфозу Розы Шмидт с «товарищем Алферовой» не происходит: ее гибель романтична уже в силу того обстоятельства, что отрицает соскальзывание к компромиссу и примирению. Именно поэтому память о ней остается светлой: в последнем протоколе «общества восьмерки пик» ее соратники склоняются перед тенью «товарища Алферовой по имени Джэн» – «единственной воспевательницы восьмерки пик».

И Софья и Маруся из «Повести о трех неудачах», и Роза Шмидт и Люся из «Рассказов о свободном времени», и «товарищ Алферова» лишь номинально могут быть определены как героини. Другое дело – Татьяна Брак, наделенная статусом *главной* героини произведения и открывающая целую галерею женских образов в прозе Газданова, обладающих той особой совокупностью свойств и черт, тем особенным качеством, которое позволяет вести речь о женских образах у Газданова как отдельной теме.

Татьяна Брак, уже в самом звучании имени которой, на фонетическом уровне, слышится некая тайна, – героиня романтическая. Именно поэтому «всегда казалось несомненным, что Татьяне Брак следовало родиться значительно раньше нашего времени и в иной исторической обстановке. Она провела бы свою жизнь на мягких кроватях девятнадцатого века, в экипажах, запряженных лубочными лошадьми, на палубах кораблей под кокетливыми белыми парусами. Она участвовала бы во многих интригах, имела бы салон и богатых покровителей – и умерла бы в бедности»[89]. В этой гипотетической схеме судьбы героини, несколько утрированной авторской иронией (впрочем, достаточно мягкой), по существу, содержится фабульное ядро истории Ральди из «Ночных дорог», написанных десятилетие спустя, – блистательное безвозвратное прошлое с богатыми, знатными и знаменитыми покровителями и поклонниками и смерть в нищете. «Но Татьяна Брак появилась лишь в двадцатом столетии и поэтому прожила иначе»[90].

Во фрагментах «голубиной книги» Ильи Аристархова встречаются такие строки: «...меня смущало количество плоскостей, в которых я живу, три аспекта, стоящие перед глазами. Эта торжественная цифра является в такой же степени моей, как

[89] Воля России. 1928, № 2. С. 3.
[90] Там же.

все элементы тройного зрения»[91]. Конечно, текст этот предлагается как продукт фантазии сошедшего с ума человека, одержимого двойной манией. Однако, перефразируя слова Лаэрта из шекспировского «Гамлета», бред иногда бывает содержательнее прямого и ясного высказывания. Наверно, коды искусства потому и существуют, что есть вещи и материи, которые через такие высказывания выразить невозможно. Кроме того, что в трехчастной композиции «Повести о трех неудачах» и «Рассказов о свободном времени» своеобразно отразились три плоскости, три аспекта, три среза жизни – Россия, Константинополь, Париж, – рассказчик из дебютных произведений Газданова, постоянно стремящийся дистанцироваться как от Ильи Аристархова, так и от Аскета, внутренне связан с ними уже через тот же процесс остранения. Он как бы дополняет собой двуединство этих противоположностей; не соглашаясь ни с одним ни с другим, он как бы выверяет – через отказ и преодоление всего того, что привело каждого из них в свой персональный тупик, – направление своего движения по «камням и булыжникам реальности», по-новому осознает «дороги своего взгляда».

В рассказе «Товарищ Брак» вновь аллегорически отразились «количество плоскостей, в которых я живу, три аспекта, стоящие перед глазами». На сей раз это три друга, увлеченные героиней. Рассказчик, «генерал Сойкин» и Вила представляют собой три аллегорические ипостаси единого, а точнее – триединого субъекта. Татьяна Брак – объект романтического увлечения всех троих одновременно. Отсюда это постоянное, подчеркнутое «мы»: «мы любовались ее белыми волосами и удивительным совершенством ее тела»; «мы увидели, что липкие ковры разврата уже стелются под ее ногами»; «мы пытались объяснить нашу любовь к Татьяне Брак»; «мы хорошо знали, что Татьяна Брак очень не любит советов»; «нам было суждено опоздать» и т. д. и т. п. Подобная аллегоричность периодически с каким-то подчеркнутым, упорным постоянством проявляется в газдановской прозе и позднее. Классический треугольник – модель отношений, интенсивно разработанная, в частности, литературой XIX в., – трансформируется у Газданова в целом ряде произведений в этакий четырехугольник, где трое мужчин и одна женщина. Модель эта появляется как в повести «Великий музыкант» (1931), так и в рассказах «Шрам» (1949) и «Княжна Мери» (1953). («Эта торжественная цифра является в такой же степени», наконец, в заглавии одного из самых завораживающих образцов газдановской прозы 30-х годов – рассказа «Третья жизнь»).

[91] Воля России. 1927, № 2. С. 63.

Подобную же модель можно обнаружить, к примеру, в хемингуэевской «Фиесте». Аллегории вообще достаточно широко используются в модернистском и премодернистском, романтическом искусстве. В интервью, данном Джин Стайн в 1956 г., Уильям Фолкнер указал на аллегорию подобного, в сущности, рода у Германа Мелвилла, в «Моби Дике» которого «трое героев воплощают некую тройственность человеческого сознания: ничего не знать, знать и оставаться равнодушным и, наконец, знать и не оставаться равнодушным»[92]. А в заметке «О романе „Притча"», написанной самим Фолкнером в 1954 г. по просьбе редактора этого произведения С. Комминса не как предисловие к роману, а как заявление для печати, писатель раскрыл подобную же аллегорию в своем романе. Заметка так и не была тогда напечатана в периодике, но мысль о «тройственности человеческого сознания» использована в аннотации, вынесенной на суперобложку романа: «Трое персонажей книги воплощают тройственность человеческого сознания. Левин, молодой английский летчик, символизирует отрицающую треть; старый французский генерал-квартирмейстер – пассивную; связной английского батальона – активную»[93]. Похожая, хотя и отличающаяся по внутренней наполненности аллегория используется в фильме сюрреалиста Луиса Бунюэля «Женщина в красных сапогах», где в процессе развития сюжета на экране периодически появляется конструкция из трех шахматных досок, расположенных одна над другой. Игра там идет на всех досках одновременно: так, что фигуры могут ходить с одной доски на другую, перемещаясь с плоскости на плоскость в чем-то подобно перетекающей воде в сообщающихся сосудах. У Бунюэля три шахматные доски символизируют сферы сознательного, бессознательного и сверх-Я.

У Газданова сам этот художественный прием, когда некий исходный объем как бы раскладывается, разлагается на плоскости и аспекты, в разных формах и вариантах активно используется уже начиная с дебюта. Внутренне в газдановской прозе этот эстетический принцип отчасти носит своеобразный кубистический характер. Подобно художникам-кубистам, тяготевшим к передаче сложного образа через разложение его на первичные, универсальные геометрические фигуры, Газданов передает, к примеру, образ Алеши-прапорщика в «Рассказах о свободном времени», иронически раскладывая его на две плоскости: «Было, строго говоря, два Алеши:

Алеша с сигарой
И Алеша без сигары»[94].

---

[92] *Фолкнер У.* Статьи, речи, интервью, письма. М., 1985. С. 235.
[93] Там же. С. 52.
[94] Воля России. 1927, № 8–9. С. 21.

Кубистическая манера – еще более явственно, хотя и несколько иначе – обнаруживается и в обрисовке «женщины прямых линий», фигуры явно символической. По общей внутренней наполненности и роли в общем контексте сюжета фигура эта, столь явно чем-то напоминающая «красное домино» из «Петербурга» А. Белого, подана и решена в символистской технике. Но в ее конкретном изображении бросаются в глаза элементы кубистической эстетики. Если принцип изображения образа Алеши условно можно было бы назвать внутренне кубистическим, то в обрисовке «женщины прямых линий» подчеркнуты даже внешние черты кубистической манеры. Через подчеркнуто кубистический способ изображения здесь передается именно условность, символичность этой фигуры.

В ранних газдановских рассказах, с одной стороны, внутренне кубистична их мозаичность как эстетический принцип, а с другой стороны, и в определенной степени, сам характер изобразительности этой прозы. Некоторые изобразительные пассажи по духу чем-то очень напоминают кубистическую эстетику, одной из разновидностей которой в искусстве русского авангарда стала эстетика сферизма: «...годы, как шары, упали в лузы, в пропасти прошлого, в концы жизни»[95]; «огромные белые шары с грохотом мчались по зеленому пространству»; «...он дрожал и колебался, и на зеленую плоскость, стянутую строгими прямоугольными линиями, отчаянно глядели остановившиеся глаза»[96], и т.п. Не случайно Л. Диенеш, отмечая «полиграфическую игру» как отличительную черту поэтики дебютных рассказов Газданова, упоминает именно о кубофутуристе Маяковском. Не играющие особой роли в сюжете своеобразные сигнальные знаки, свидетельствующие об увлечении кубизмом, встречаются не только в ранней прозе писателя. Даже не только в «Вечере у Клэр» – в самом начале, в том эпизоде, где герой возвращается ночью к себе домой и в витрине фотографии видит «лицо знаменитого писателя, все составленное из наклонных плоскостей»[97]. Кубистические изобразительные пассажи попадаются у Газданова и позднее – в рассказах «Фонари», «Железный Лорд», повести «Великий музыкант» и др. Очевидно, что Г. Адамович в одном из самых первых критических откликов на раннюю прозу Газданова имел в виду именно кубистические увлечения молодого писателя – наряду с сюрреалистическими, оказавшимися не менее существенными и долговременными, – говоря об ультрапарижских влияниях. Очевидно также, что известный

---

[95] Воля России. 1928, № 8–9. С. 24.

[96] Там же. С. 19–20.

[97] Там же. С. 18.

рисунок А. Ремизова – портрет Гайто Газданова, автора «Вечера у Клэр», из небольшой серии «Русские писатели в Париже», – который Л. Диенеш в своей монографии вскользь охарактеризовал как некстати выполненный в кубистической манере, не случайно стилизован именно под кубистическую графику.

Хотя художественное пространство ранних рассказов едино (и об этом косвенно свидетельствуют такие кочующие наподобие масок комедии дель арте из одного произведения в другое персонажи, как единый в трех лицах «коммерсант, донжуан и начальник карательного отряда Сергеев», до появления в «Товарище Брак» уже фигурировавший в качестве «темного дельца, своего человека во всех публичных домах, который потом стал офицером и командовал какими-то солдатами в красной армии» в «Повести...», где его видели в обществе «женщины прямых линий»), стиль «Товарища Брак» уже отличается от стиля первых вещей Газданова. Своего рода метафизическая геометрия, при внимательном рассмотрении обнаруживающаяся в основе его архитектоники, ориентирована не столько на принципы кубизма, как на «посткубизм, имеющий в виду синтез форм в противовес аналитическому разложению форм»[98].

Аллегорическое триединство воспринимающего и транслирующего свое восприятие субъекта в прозе, где приходится иметь дело скорее «не с персонажами, а с восприятием персонажей»[99], т. е. с принципом субъективации объекта художественного исследования, кроме всего, через три аспекта восприятия позволяет реконструировать три измерения объекта, таким образом охраняя, ограждая объект от редуцирования к той или иной форме и степени однозначности.

Причины, связавшие существование аллегорической троицы в рассказе с жизнью Татьяны Брак, излагаются с точки зрения каждого из персонажей, составляющих эту троицу, последовательно. Единственный из них, «склонный к рассуждениям и анализу» Вила (которого отличает также склонность к иронии, органическое отсутствие страха и необыкновенная способность ориентации), считает, что «в Татьяне Брак мы любили гибкое зеркало, отразившее все, с чем мы сжились и что нам было дорого», подчеркивая, что она представляет один из типов «женщин, сумевших воплотить в себе эпоху». Речь идет о типе, а не о характере, – именно поэтому Вила воспринимает прежде всего ее «необыкновенную законченность, ее твердость и определенность», хотя и «непостижимым образом сочетавшиеся с жен-

---

[98] *Ларионов М.* Лучизм // Мастера искусства об искусстве. М., 1970. Т. 7. С. 479.

[99] Определение С. Федякина.

ственностью и нежностью»[100]. В этом плане восприятия непостижимый, таинственный образ героини воплощает черты определенного социально-психологического типа, в сущности, подобно Джэн из «Общества восьмерки пик». Вила, которого рассказчик иногда называет учителем, не случайно преподает в гимназии географию и историю. Он в наибольшей степени изо всей троицы причастен ко времени и пространству. Отсюда и его подчеркнутая необыкновенная способность к ориентации.

Генерал Сойкин («атлетический человек тридцати четырех лет; ни в какой армии он тогда не служил и вообще не был военным: генерал было его прозвище»[101]), воплощенная рыцарственность, любивший Татьяну Брак «какой-то необыкновенной, деликатной любовью», любил ее потому, что «его бескорыстная натура, наталкивавшаяся в жизни только на обижавшую его грубость и давку, обрела в Татьяне Брак какой-то сентиментальный оазис». «Любовь генерала не была похожа на обычные романы развязных молодых людей: мысль о возможности обладания Татьяной, наверное, привела бы его в ужас»[102]. Платонический характер любви «генерала», соединившего в себе черты Дон Кихота и какого-то эпического богатыря, весьма своеобразен. В параметрах подобного «плана восприятия» это, в сущности, уже любовь даже не к конкретной женщине, а к запредельной и недостижимой возлюбленной наподобие Эннабел Ли у Эдгара По. О таком типе любви упоминает Камю в «Бунтующем человеке», характеризуя байронического героя, способного «только к недостижимой любви»[103]. Любовь к Татьяне Брак соединяется у «генерала» с его влюбленностью в музыку, которую Гофман называет «самым романтическим из всех искусств» и даже «единственно подлинно романтическим» – «потому что оно имеет своим предметом только бесконечное»[104].

Гегель некогда написал о музыке: «Когда специфическое – внутри-себя-бытие, отделившись от тяжести, проступает наружу, это и есть звук; это – жалоба идеального, находящегося во власти другого, но вместе с тем и его торжество над этой властью, ибо оно сохраняет в ней себя»[105]. Генералу Сойкину не случайно «начинало казаться, что и он, генерал, он тоже недаром существует на свете», когда «Татьяна, у которой мы часто бывали в гостях, просила его спеть еще что-нибудь», хотя он пони-

---

[100] Воля России. 1928, № 2. С. 4.

[101] Там же.

[102] Там же.

[103] *Камю А.* Бунтующий человек. С. 156.

[104] Манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С 184.

[105] Цит. по: *Берковский Н.* Романтизм в Германии. С. 33.

мал, «что и застенчивая детская скромность, и романсы, и дешевая мандолина – не нужны, может быть, никому»[106]. «План восприятия» этого персонажа, этой ипостаси триединого субъекта направлен на утверждение присутствия в пределах реальности идеального, чьей подлинной изначальной метафизической родиной и обиталищем является единственно способная вместить его, не оборачиваясь при этом той или иной разновидностью прокрустова ложа, беспредельность вечности, для которой время и пространство являются случайными и малозначительными категориями. Таким образом, в каком-то смысле, в двух из трех планов восприятия триединого субъекта Татьяна Брак соединяет дух времени с музыкой. Вспоминая о ней много лет спустя на непоэтическом западе, сам рассказчик, ностальгически перечисляя «эти необыкновенные снежные пирамиды деревьев, эти лампы ресторанов, где собирались спекулянты, этот разреженный и острый ветер свободы и духовые оркестры революции», прямо резюмирует: «Конечно, этот романтизм исчез совершенно бесследно – и, пожалуй, только Татьяна Брак могла бы вновь воскресить перед нами эти пустыни поэзии, в синей белизне которых нам не перестает слышаться торжественная музыка того времени»[107].

«И наконец: не была ли Татьяна Брак самой блистательной героиней нашей фантазии? Мы были заворожены зимой и необычностью нашей жизни, мы были готовы к каким угодно испытаниям, мы не ценили ни нашей безопасности, ни нашего спокойствия; и за каменной фигурой генерала мы пошли бы защищать Татьяну Брак так же, как поехали бы завоевывать Австралию или поджигать Москву»[108]. Это уже высказывание самого рассказчика, выражающее третий «план восприятия». Романтическая готовность «к каким угодно испытаниям» и столь же романтическое пренебрежение безопасностью и спокойствием провозглашаются здесь также с позиций байронического героя, которому столь необходима «яркая экзальтация краткого и всепоглощающего действия»[109], для которого «любить... это значит любить в пламени и воплях, чтобы затем сгинуть в пропасти»[110]. Безоглядная готовность отправиться «завоевывать Австралию или поджигать Москву» здесь, кроме всего, выражает и пренебрежение к такой категории реальности, как пространство, а воспринимаемый объект в этом «плане восприятия» наи-

[106] Воля России. 1928, № 2. С. 4–5.
[107] Там же. С. 12.
[108] Там же. С. 5.
[109] *Камю А.* Бунтующий человек. С. 156.
[110] Там же.

более удален от реальности и приближен к идеальному: как героиня фантазии, мечта, он едва ли не тождествен идеальному, идеален по сути.

Человеком, погубившим Татьяну Брак, рассказчик называет Лазаря Рашевского, анархиста-террориста, приехавшего из Франции «устраивать организацию товарищей для борьбы с властями и экспроприаций». Она была расстреляна вместе с другими членами захваченной карательным отрядом «правительственных войск во главе с товарищем Сергеевым» террористической группы, в составе которой принимала участие в кровавых экспроприациях. Террористкой же она стала под влиянием Лазаря Рашевского, персона которого вызывает трояко отрицательное отношение троицы: «Генерал не мог примириться с его жестокостью, резкими, язвительными замечаниями и полным нежеланием признавать правила вежливости. Вила презирал его за недостаточное знание истории... я не мог ему простить готовности подчинения нелепой точности политической доктрины»[111].

Анархические увлечения молодого Газданова претерпевают серьезную трансформацию. Уже в «Обществе восьмерки пик» терроризм, ставший причиной гибели Джэн, воспринимается как форма насилия, умножающая трагизм и абсурд жизни. В «Товарище Брак» отрицание анархистского террора прямо и недвусмысленно формулируется рассказчиком через его «план восприятия» фигуры Лазаря Рашевского. Подобная экстремистская разновидность анархизма абсурдна, ибо в борьбе против принципа власти она сама культивирует самый настоящий деспотизм со всеми его атрибутами: иерархией, безоговорочной дисциплиной, требованием «подчинения нелепой точности политической доктрины» и т. п. Метафизический бунт, трансформируясь в исторический, неизбежно утрачивает свой первоначальный смысл. Первоначальными благими намерениями – мечтами о свободе, равенстве, братстве, справедливости – оказывается вымощенной дорога в ад трагического абсурда, ничуть не менее трагического и абсурдного, чем исходный, породивший первоначальный метафизический бунт. Он вновь способен вызвать лишь неприятие и отрицание.

Дух времени в рассказе соединяется с музыкой через образ Татьяны Брак в «планах восприятия» триединого субъекта, но трагедия разворачивается, когда Татьяна Брак соединяется с духом времени через музыку. Лазарь Рашевский, пытаясь преобразовать реальное в идеальное, как бы устремляется к пустоте бесконечности, которую «имеет своим предметом» музыка, «единственно подлинно романтическое» из всех искусств. Троица впер-

[111] Воля России. 1928, № 2. С. 12.

вые встречается с ним в ее доме. «Лазарь сел за рояль, и мы услышали такую музыку, какой еще никогда не слыхали. Генерал растерянно моргал глазами – и когда потом Татьяна попросила его спеть что-нибудь под мандолину, он, пренебрегая даже своей вежливостью, обычно совершенно безукоризненной, отказался самым категорическим образом»[112]. Музицирование «генерала», который «всю жизнь был влюблен в музыку», в одночасье меркнет в сравнении с игрой Лазаря, подобно тому как обида на грубость и давку жизни несопоставимы с готовностью Лазаря преобразовывать жизнь путем «борьбы с властями и экспроприаций». «Генерал» пытается спасти Татьяну Брак и тот сентиментальный оазис, который он обрел в своей любви к ней, не допускающей даже возможности обладания. Лазарь Рашевский увлекает ее в свистопляску насилия и движения в пустоту бесконечности.

В сущности, во всех трех «планах восприятия» триединого субъекта образ героини не то чтобы напрочь лишен каких-то конкретных индивидуальных черт, – но сколько-нибудь ярко и зримо они не передаются. В самом имени ее слышится некая тайна, а фамилия Брак – двусмысленна. Упоминается, что она «была внебрачной дочерью богатого еврейского банкира и жила в квартире своей матери», описывается сама атмосфера этой квартиры, несколько раз подчеркивается, впрочем очень мягко, сексуальность, женственность, называются такие детали, как белые волосы и «удивительное совершенство ее тела», а также глаза, «вдруг приобретшие смутную жестокость». Но по-настоящему зримого образа не возникает, как будто более конкретная воплощенность только разрушила бы тождественность ее внутренней сущности, неизбежно и непоправимо адаптируя образ к той или иной плоскости. Троица как бы не только отказывается очертить те или иные пределы реальности, способные без внутреннего насилия и аберрации вместить, принять в себя этот образ, но и противопоставляет его самой реальности со всеми ее пределами. Подобное противопоставление же вольно или невольно – через признание примата идеального – признает суверенитет беспредельности над метафизическим объемом этого образа. Когда появляется Лазарь Рашевский и начинает звучать его музыка, Татьяна Брак пускается в путь по направлению к беспредельности бесконечного. На практике такая устремленность к беспредельности оборачивается самой грубой – как могли бы сказать сегодня – «упертостью» и «беспределом». Безнадежность попытки троицы уберечь героиню предопределена. Оставляя свой город, друзья пускаются вслед за своей героиней

---

[112] Воля России. 1928, № 2. С. 13.

в путь по дорогам гражданской войны, и на вопрос домовладельца, после прихода Красной Армии ставшего бывшим домовладельцем, куда же вы едете? – «генерал» коротко отвечает: «В неизвестном направлении»[113]. Троица связывает свое существование с Татьяной Брак. Но та дважды оказывается объектом тройного внимания. Троица оказывается не только триединым субъектом, но и одним из тех субъектов, с которыми связано существование Татьяны. Два других – «коммерсант, донжуан и начальник карательного отряда Сергеев» и Лазарь Рашевский. Вкупе троица и двое этих персонажей, в сущности, составляют еще одну триаду, пресекшуюся на одном объекте, на центре по имени Татьяна Брак: на самом деле, именно такова трехплоскостная, трехаспектная, пронизывающая архитектонику этого рассказа игра зеркал, внутренне отмеченная посткубистическими чертами метафизическая геометрия этого причудливого хронотопа.

Смутную жестокость глаза героини приобретают в период ее связи с Сергеевым. Это, пожалуй, самый отталкивающий образ во всей газдановской дебютной прозе. Характерная деталь его облика – рот, полный золотых зубов, – ассоциируется с архетипическими образами традиционной мифологии – тех самых героических циклов, о завершении которых рассказчик говорит в финале произведения (зубы дракона). Технически казнь Татьяны осуществляется именно по его приказу. Подобно рыцарю или эпическому богатырю, поражающему дракона, самого Сергеева казнит «генерал», вершащий возмездие еще и потому, что доля метафизической вины за гибель героини сокрыта и в его платонической пассивности по отношению к своей Прекрасной Даме. Возможно, именно безотчетное ощущение этой вины не давало ему покоя всякий раз, когда уже «после этого генерал с ненавистью вспоминал о жестокой ошибке времени, причем он ругал время так, точно это громадное и шумное понятие было живым человеком, нас неслыханно оскорбившим»[114]. «Ошибка времени» здесь в подтексте как бы отсылает читателя к рассуждениям об анахроничности Татьяны Брак в самом начале рассказа и словно бы свидетельствует об осознании «генералом» анахроничности своего отношения к ней. Героические циклы кончаются, а время – не живой человек, и ругать его – все равно что сражаться с ветряными мельницами. Несмотря на всю свою рыцарскую доблесть, «генерал» бессилен остановить время и уберечь Татьяну Брак. Все попытки противодействовать такой категории реальности, как время, кроме всего, соотносятся с тем пренебрежением к пространству, которое обнаруживается в

---

[113] Воля России. 1928, № 2. С. 19.
[114] Там же.

экзальтированном «плане восприятия» рассказчика, с его готовностью отправиться «покорять Австралию».

Описание расстрелянной героини потрясает. Парадокс заключается в том, что все как бы становится на свои места. Только лишившись жизни, героиня впервые приобретает такие «живые» черты: перед читателем предстает удивительно зримая, осязаемая картина. Словно земной предел наконец принял товарища Брак, и образ ее обрел плоть, когда душа эту плоть покинула. Более того, именно в этом описании бросается в глаза обнаженная, активная, ярко подчеркнутая сексуальность. Она здесь выражает, с одной стороны, последнюю, окончательную соединенность с землей, земным, телесным, а с другой – отчаянную, пронзительную печаль романтического героя, способного, говоря словами Камю, «любить только то, чего больше уже не увидишь... любить в пламени и воплях, чтобы затем сгинуть в пропасти». В последнем прощании даже три плана восприятия сливаются в один, и реакция Вилы – отчаянный вопль самого рассудочного из троицы – выделена лишь для того, чтобы нагляднее высветить эмоциональный накал этого прощания.

Смерть эта для троицы – удар, ставший началом апокалиптической цепной реакции.

«И мы исчезли в черных туманах смуты. Нас бросало из стороны в сторону, сквозь треск и свист. Осыпанные землей и искрами, мы брели и гибли, цепляясь глазами за пустые синие потолки неба, за хвостатые звезды, падающие вниз со страшных астрономических высот. Мы жили в дымящихся снегах и взорванных водокачках, мы переходили бесчисленные мосты, обрушивающиеся под нашими ногами; мы попадали в шумные города, дребезжавшие обреченными оркестрами веселые арии оперетток; мы видели невероятных женщин, отдающихся за английские ботинки на мрачных скатах угольных гор железнодорожных станций, мы видели бешеных коров и сумасшедших священников, – мы далеко заглянули за тяжелые страницы времени: десятки искалеченных Богемий покорно умирали перед нами: люди, качавшиеся на российских высоких перекладинах, молча глядели на нас»[115].

Апокалиптичность этого фрагмента вновь по-своему способна наглядно проиллюстрировать идеи о ситуации сброса, разрушения «культурно-бессознательного и сооответствующего феноменального поля культуры» и «отката к почти чистым первотектонам», сопровождаемого «крушением и распадом целостных социокультурных организмов». Как и в случае с записками Ильи Аристархова, первотектоны здесь представлены образами и ми-

[115] Воля России. 1928, № 2. С. 19.

фологемами, но экспрессивность – при всей своей романтической напряженности – не переходит за ту грань, где хаотичность реальности трагически оборачивается разрушением неспособного преобразовать эмпирический хаос в художественную гармонию сознания.

Хотя Л. Диенеш пишет в своей монографии о том, что интонации «великих работ 30-х» у Газданова начинают звучать в рассказе «Превращение», опубликованном в пражской «Воле России» вслед за «Товарищем Брак», очевидно, что первые призвуки интонаций этих слышны в характерном ритме буквально на глазах удлиняющейся фразы в процитированном фрагменте. Следует заметить также, что первый призвук мотива путешествия, одного из сквозных в газдановской прозе 20-х–30-х годов, также звучит в рассказе «Товарищ Брак» («И Лазарь Рашевский не вынес такого путешествия»[116]). При этом американский славист, отмечавший, что стилю ранних рассказов писателя присущ некоторый маньеристский излом и чрезмерная экспрессивность, от которых Газданов впоследствии совершенно освобождается, безусловно прав.

В целом дебютная проза Газданова экспрессионистична и вместе с тем отмечена также чертами кубистической и посткубистической эстетики. Эпизодически в ней проявляется присутствие элементов символистской техники и сюрреалистической по духу образности. При этом она проникнута общим гуманистическим пафосом, порой приобретающим определенное моралистическое звучание. Таким образом, ее отличает видимая сложность своего рода конгломерата, соединяющего качества, присущие типологически противоположным художественным стилям: именно этим обстоятельством внутренне обусловлена ее монтажность и мозаичность. При этом некоторая внешняя механистичность подобной конгломерации в ранних произведениях, которые сам писатель позднее в рассказе «Третья жизнь» мимоходом охарактеризовал как «дикие и неестественные», по-своему глубоко созвучна общим особенностям постницшеанской ситуации в истории искусства. После того как Ницше указал на соединение типологически противоположных начал – аполлонического и дионисийского – даже в «художественных недрах» античной классики, сама бинарная оппозиционность классического – романтического оказалась подвергнутой сомнению изнутри в каждой из двух противоположностей. Психологический анализ в поэтике классического реализма в стремлении ко все большей и большей, максимальной степени точности тяготел к переходу в качество потока сознания; с другой стороны, реалистическая

[116] Воля России. 1928, № 2. С. 21.

предрасположенность к рационалистической аналитичности зачастую оборачивалась эссеизацией литературы. Модернизм, в свою очередь, дробился на такие противоположности, как импрессионизм и экспрессионизм.

Говоря о русской литературе, Г. Адамович в статье «Поэты в Петербурге» (1929) отмечал: «Это не есть борьба отцов и детей. Акмеисты враждовали не только со своими предшественниками – символистами, но и с футуристами – их современниками. Футуристам пришлось иметь дело с бунтом в их же государстве – с имажинизмом»[117]. Хотя акмеизм и принято рассматривать как стиль неоклассический, он все же не вполне укладывается в пределы эстетики традиционного классического реализма: Бунина акмеистом назвать невозможно; в известном смысле акмеисты скорее зачастую оказываются более близки к прерафаэлитам. В чем-то предопределяющая, предсказывающая некоторые существенные черты сюрреалистической эстетики имажинистская экспрессионистичность «Кобыльих кораблей» Есенина, в котором, по парадоксальному наблюдению Адамовича, зачастую «кричит Маяковский»[118], не только противоположна, но и внутренне близка кубофутуристической эстетике «Облака в штанах»: это дополняющий контраст. Такая эстетическая оппозиционность в общем соответствует миросозерцательной оппозиционности апокалиптического – нигилистического, о которой писал Бердяев. Эти крайности вкупе противоположны тем поискам золотой середины, которые в принципе присущи устремлениям классического реализма. Ранний Газданов выступал в роли наследника целого ряда разнородных, но в то же время исторически неразрывно переплетенных традиционных качеств. В целом поэтика дебютной газдановской прозы, в полной мере созвучной духу времени, модернистична и содержит в себе элементы авангардной эстетики. В этом смысле применительно к ней речь может идти об авангардной арьергардности (или арьергардной авангардности).

---

[117] *Адамович Г.* Критическая проза. М., 1996. С. 13.
[118] Там же.

Глава II

Формирование поэтико-стилевых особенностей прозы Г. Газданова конца 20-х—первой половины 30-х годов

Если ранняя проза Газданова в целом тяготеет к культуре инверсионно-манихейского типа, где доминирует принцип бинарной оппозиционности (Добра и Зла, Жизни и Смерти, Света и Мрака и т. п.) и где любая коллизия, возникающая в рамках культуры, воспринимается как частный случай фундаментальной оппозиции, то с появлением рассказа «Превращение» в газдановской прозе начинается переориентация на опосредующую медиативность, когда «полюса мыслятся в основном как идеальные, запредельные ориентиры, а сама реальность воспринимается скорее как поле смыслов, промежуточных или даже вовсе нейтральных по отношению к этим полюсам». Стремление выйти за пределы монологичности приобретает характер и значение внутреннего основополагающего принципа поэтики.

В отличие от дебютных рассказов, поэтика которых характеризуется открыто монтажной техникой (когда в отмеченную чертами демонстративной экспрессионистичности иронически-рационалистическую по духу повествовательную ткань вводятся в качестве текста в тексте в равной мере взбудораженно-аффективные сюрреализированно-апокалиптические фрагменты «голубиной книги» или бунтарски-гуманистические фрагменты «Теории авантюризма»), подчеркнутой кубистичностью и геометричностью, начиная с «Превращения», стиль повествования приобретает иные черты. Открытая монтажность как бы гасится какой-то магической пластичностью собственно языкового стиля, оказывается мягко утопленной в прозрачной пелене языковой магии, в звенящей и переливающейся визуально-акустической языковой образности. Повествование приобретает характер глубоко органичной и естественной, внутренней диалогизированности и мерцающей амбивалентности.

В рассказе «Превращение» предметом изображения становятся два противоположных типа сознания, которые условно можно определить как романтически иррациональное и класси-

чески рациональное. Жизнь первого передается через вереницу визионерских наплывов и пограничных состояний:

«Каждый вечер я засыпал, обессиленный океаном звуков, проходивших в моем мозгу. Гигантский и шумный мир вмещался в меня; он начинался гудением шмеля, сквозь которое бормотал чей-то голос: „ниже, ниже... Спустись ниже; покинь отвлеченности, и тогда ты все поймешь. Ниже, ниже..." Голос обрывался, умолкал шмель; тогда начинали стрекотать кузнечики; потом гремели оркестры полков, от которых теперь ничего не осталось; и мертвые музыканты шагали сквозь мою комнату, привычно надувая щеки, за ними шли другие; сотни мотивов то приближались, то удалялись, и я тщетно старался увидеть того, кто посылал ко мне шмелей, кузнечиков и мертвых музыкантов, кто бормотал мне „ниже"; но все было пусто, только голый человек на бронзовом круге продолжал безмолвно и бешено вертеться. И вдруг все утихало»[1].

Часы, которые Шпенглер в «Закате Европы» называет зловещим символом «убегающего времени, чей днем и ночью звучащий с бесчисленных башен над Западной Европой бой есть, возможно, самое неслыханное выражение того, на что вообще способно историческое мироощущение»[2], у Газданова в «Превращении» силятся убедить героя-повествователя в том, что «ничто никогда не меняется». Его существование как бы двоится, параллельно протекая в историческом, объективном времени и – метаисторическом субъективном. В объективном, внешнем, вещном мире существуют стрелки часов (механизма), которые ходят по кругу, и голый человек вращается «на ровном бронзовом круге». Движущийся по кругу «голый человек» исчезает перед тем, как из соседней комнаты – из какого-то другого отсека реальности – доносится бой часов. Здесь писатель впервые вплотную подходит к выражению бергсонианской идеи длительности. В своей работе «Опыт о непосредственных данных сознания» французский философ, считавший, что «в нашем „я" существует последовательность без взаимной внеположности, а вне „я" существует взаимная внеположность без последовательности»[3], писал: «Когда я слежу глазами за движениями стрелки на циферблате часов, соответствующими колебаниям маятника, я отнюдь не измеряю длительность, как это, по-видимому, полагают: я только считаю одновременности, а это уже нечто совсем иное. Вне меня, в пространстве, есть лишь единственное положе-

---

[1] Воля России. 1928, № 10–11. С. 30.

[2] *Шпенглер О.* Закат Европы. М., 1993. Т. 1. С. 142–143.

[3] *Бергсон А.* Собр. соч. М., 1992. Т. 1. С. 96.

ние стрелки маятника, ибо от прошлых положений ничего не остается. Внутри же меня продолжается процесс организации или взаимопроникновения фактов сознания, составляющих истинную длительность. Только благодаря этой длительности я представляю себе то, что я называю прошлыми колебаниями маятника, в тот же момент, когда воспринимаю данное колебание»[4].

Звуковой ряд, мир звуков, являющихся праосновой музыки, которую Гофман называл «выраженным в звуках праязыком природы», воссоздается у Газданова с удивительно бережной тщательностью. Звук снится прежде, чем появляется собственно зрительный образ «голого человека», а бой часов воскрешает «длинный ряд хрупких картин», которые рассыпаются, едва только происходит возвращение к объективному миру. Звук становится как бы своего рода ключом, открывающим доступ к иным измерениям реальности – к метареальности, сюрреальности пограничных состояний сознания, одной из наиболее привычных, «обжитых» (но от этого отнюдь не менее загадочных порой и непостижимых для классически рационального восприятия) разновидностей которой является сон.

Мотив путешествия, определяемый Л. Диенешем у Газданова словом «journey»[5], по-английски лучше было бы передать понятием «trip», приобретшем в языковом и поэтическом обиходе поколений битников и хиппи, движения которых породили на Западе после второй мировой войны нонконформистское и зачастую параллельное и андеграундное искусство (в противовес искусству истэблишмента), своеобразное значение. «Trip» – это, кроме всего, путешествие в иные измерения реальности и сознания, и именно такой смысл зачастую приобретают путешествия у Газданова. С каждым очередным визионерским наплывом в рассказе степень взаимодействия с неким сверхреальным, сверхчувственным началом интенсифицируется.

Своеобразным эмоциональным противовесом путешествующему к неведомым границам иррационального, соприкасающемуся с непостижимыми силовыми полями более глубокого бытия сознанию героя-повествователя, в газдановском рассказе становится уклад жизни четы Томсон, непоколебимой константой которого является душевный покой, «спокойствие и благодушие», «несокрушимая уверенность», полное отсутствие стремления «жить иначе».

В рассказе пародируется классически рациональный тип сознания, твердая структура «жизни в берегах», раз навсегда ограниченная, цельная и самодостаточная именно в своей само-

[4] *Бергсон А.* Собр. соч. М., 1992. Т. 1. С. 96.
[5] *Dienes L.* Op. cit. P. 63.

ценной ограниченности. «Невозмутимую чету Томсон» герой-повествователь «выдумал однажды в желтый от тумана зимний день»; ее «никогда не существовало на свете». Отношение к ней окрашено скорее тонами юмористическими, чем иронией.

Ироническое отношение вызывает гостиничная атмосфера, гораздо менее определенная, чем жизненный уклад четы Томсон. Все в ней двоится и как бы не вполне совпадает со своей видимостью: горничная, одержимая «неизлечимой страстью к разговорам», как выясняется, «попала из актрис в горничные»; «ее друг, приходивший два раза в неделю» и производивший «впечатление вполне приличного человека: сиротливая лысина его скрывалась под котелком, длинное лицо выглядывало из бакенбард, и подбородок опускался на белую рубашку с безмолвным достоинством; кланялся он очень низко и часто произносил неопределенные междометия, смеясь при этом благородно и почтительно, – и мне было трудно определить – лакей он или актер»[6], – оказывается впоследствии агентом по «привлечению клиентов в игорный дом средней руки». Наконец, Аполлоныч, центральный персонаж сюжета, который «не вызывал бы ни в ком внимания к себе, ежели бы у него не было одного недостатка, крайне стеснительного: он слишком громко сморкался»[7], этот «старик с белыми волосами и лицом, выражавшим крайнюю напряженность»[8], который донимает рассказчика сложной гаммой звуков этого самого сморкания, периодически доносящейся из соседней комнаты, оказывается человеком, который «был молод, богат и всегда весел; он постоянно улыбался и, улыбаясь, проигрывал деньги, улыбаясь, делал предложение, улыбаясь, женился, – и жил так, как жили богатые русские люди пятнадцать лет тому назад»[9], т. е. в 1913 г., накануне первой мировой войны, ознаменовавшей начало крушения традиционных устоев, которым уже никогда не было суждено восстановиться и на смену которым пришла подвижность и неопределенность переходной эпохи. Метаморфоза, произошедшая в это время с Аполлонычем, собственно, и дает название рассказу (хотя оно, конечно, многозначно).

В статье «Поэтика символистского романа конца XIX–начала XX в.» венгерская исследовательница Л. Силард пишет о том, что «символисты стремились к созданию таких творений, в которых разные пласты бытия просвечивали бы друг сквозь

[6] Воля России. 1928, № 10–11. С. 31.
[7] Там же. С. 32.
[8] Там же.
[9] Там же. С. 33.

друга, и вся эта ценностно иерархизированная система переносила бы читателя из эмпирии в мир платоновских „эйдосов", кантовских „априорных истин", „довременных подлинников" (так переводили они „архетип" Платона) или „сверхчувственных реальностей" Вяч. Иванова»[10]. В рассказе Газданова «разные планы бытия» безусловно просвечивают друг сквозь друга, но, конечно, несколько иначе, чем в тех творениях, которые стремились создавать символисты. В модернистской литературе, в отличие от скорее премодернистской, постромантической, являющейся своеобразным маньеристским излетом романтизма символистской литературы, «планы бытия» в большей степени, чем раньше, оказываются «планами сознания». Таких планов в газдановском рассказе несколько.

Помимо тех двух противоположных, которые уживаются внутри героя-повествователя – «путешествующего» сознания и жизненного уклада выдуманной четы Томсон (относящихся друг к другу, как туманы Тернера к подчеркнуто ясному рисунку прерафаэлитов, в свою очередь парадоксально оказывающемуся внутренне соотносимым не только – и, возможно, не столько – с рисунком Рафаэля, как с ясностью рисунка карикатуры, в жанровой памяти которой безусловно ощутимо присутствие архаического гротеска), – и того третьего, что выражен воспринимаемой рассказчиком сквозь призму романтической иронии атмосферой неопределенных, хрупких в своей неверности, импрессионистичных, оказывающихся нетождественными себе, своей первоначальной видимости, явлений гостиничной жизни, – в «Превращении» их еще целый ряд.

Оказавшись в очередном сне в Сибири, герой-повествователь, плывущий «по быстрой синеватой поверхности» Иртыша, видит, что «впереди медленно качается на волнах лошадиный череп с длинными желтыми зубами. Крики птиц доносятся из оврага». На сей раз это – страшный сон. Хорхе Луис Борхес в эссе «Страшный сон» писал: «...характерная черта страшных снов – не знаю, совпадем ли мы тут с вами, – это их точная топография». С газдановским страшным сном в «Превращении» Борхес, считавший, что «сны – это самый архаичный из видов эстетической деятельности»[11], совпадает. На сей раз более-менее конкретно обозначены если не географические координаты, то пространственные приметы происходящего (Сибирь, Иртыш), ассоциирующиеся в данном случае в сознании не только с простором и волей, но и с разного рода архаическими верованиями,

---

[10] *Силард Л.* Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С. 266.

[11] Иностранная литература. 1990, № 3. С. 183.

шаманскими культами (а на другом уровне – старообрядчеством). Тем более причудливой выглядит на их фоне жутковатая деталь: «лошадиный череп с длинными желтыми зубами». Образ этот, словно бы извлеченный из архаических глубин, архетипичен. Это знак смерти, угрожающей рассказчику: крики птиц, символизирующих в архаическом художественном сознании сферу верхней, небесной ипостаси природы, доносятся из оврага, т. е. из впадины, складки пространства, находящейся уже как бы ниже уровня поверхности земли. «Страшный сон» в русской литературе имеет свою собственную жанровую традицию: достаточно вспомнить страшный сон Анны Карениной, исторически восходящий к не менее страшному и, пожалуй, еще более сюрреалистичному по духу сну Татьяны Лариной в «Евгении Онегине», не говоря уже о снах персонажей Достоевского и в особенности Гоголя, писателей, которым Газданов во многом более близок типологически.

Узнавая и не узнавая разительно изменившегося Аполлоныча, рассказчик упоминает о часто переживаемом им психологическом состоянии deja vu: «...так как я не знаю ничего нового с тех пор, что помню себя, то люди и вещи, которые встречаются мне, кажутся мне уже известными»[12]. Сама мотивационная обусловленность этого состояния неким априорным знанием, являющимся неким «довременным подлинником», константой, некой сверхчувственной праосновой сознания, постоянно продуцирующей это состояние при взаимодействии рассказчика с окружающим и формирующей, таким образом, его восприятие, придает этому состоянию в «Превращении» качество одного из планов сознания.

В эссе «Культура и сон» В. Руднев отмечает, что «мотив сна – один из самых устойчивых в мировой литературе»[13]. Борхес в своем «Страшном сне» упоминает об авторе «Золотой ветви» Дж. Фрезере, по наблюдениям которого «дикари... не отличают сна от яви. Сон для них – эпизод яви. ...мышление дикарей и мышление детей, не различающих четко сон и явь, в нашем случае совпадают»[14]. И. Петровский в работе, озаглавленной «Борхес и Кортасар: эпизод духовной жизни XX века», задаваясь вопросами, «что же означает сложнейшая, чуждая всякой театральности метафизика снов у Андрея Тарковского? И почему в середине века на Западе стал так популярен китайский роман „Сон в красном тереме"?», – говорит о том, что «крупнейший модернист XX века зовет очнуться – да не просто от сна, а от страшного сна – „кошмара истории" („Улисс")», вспоминая

[12] Воля России. 1928, № 10–11. С. 32.

[13] Даугава. 1990, № 3. С. 123.

[14] Иностранная литература. 1990, № 3. С. 180.

при этом и «умиротворяющее пастернаковское „спи жизни ночью темной”»[15].

В одном из эпизодов газдановского «Превращения» вся жизнь, по существу, уподобляется забытью: «...прошли еще долгие годы: масса мелких событий – восстаний, революций, путешествий – увела меня далеко от мысли об Аполлоныче: и, очнувшись от забытья, прошедшего бесплодно для моей жизни, я открыл глаза и увидел, что живу в Париже: Сена, и мосты, и Елисейские Поля, и площадь Согласия; и тот мир, в котором я жил раньше, зашумел и скрылся: стелются в воздухе призрачные облака, и стучат колеса, гудят шмели, играют музыканты, а я стою почти без сознания и ищу свою кровать, книжки и учебник по арифметике, – и опять просыпаюсь и иду пить кофе; Сена, Елисейские Поля: Париж»[16]. В другом эпизоде рассказчик, лежа на траве в лесу Saint-Cloud, ощущает соприкосновение с миром эстетической метареальности, как освобождение от небытия: «...вынырнув из мертвого океана небытия и забыв обо всем на свете – я читаю Кандида; и ветер летит сквозь лес»[17].

Актуализация интереса к проблеме сна в культуре XX в., о которой говорят современные авторы И. Петровский и В. Руднев, тесно связана с модернистской активизацией художественного сознания романтического типа, далекой праисторической предтечей которого является «магическое» архаическое сознание. Еще не так давно в большой моде в Москве были произведения африканской пластики – все эти маски, фигуры из черного дерева и пр. и пр., и мода эта, кажется, до сих пор окончательно не отошла. Непосредственные духовные и традиционные корни искусства таких скульпторов-модернистов, как Владимир Соскиев и Лазарь Гадаев, уходят в осетинскую архаику. Не удивительно, что эпоха, которая породила тотальную атомизацию общества, дробление на бесчисленные индивидуальности, спровоцировала тем самым и повышенный интерес к универсальной доисторической подлинности, мерцающей из архетипических глубин сна. Карл Юнг в статье «Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству» писал об этом: «Любое отношение к архетипу, переживаемое или просто именуемое, „задевает” нас; оно действенно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный»[18].

В мироощущении героя-повествователя «Превращения», улавливающего «более громкий, чем наш собственный», голос из сюрреальности сна, объективно историческая реальность оказывается зыбкой и призрачной: восстания и революции вос-

---

[15] Иностранная литература. 1990, № 3. С. 177.

[16] Воля России. 1928, № 10–11. С. 33.

[17] Там же. С. 36.

[18] Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XXвв. М., 1987. С. 230.

принимаются в планах такого сознания как нечто представляющее собой «массу мелких событий». В определенном смысле подобное восприятие в чем-то созвучно пониманию содержания таких исторических событий, как, например, войны у Льва Толстого, показывающего в «Войне и мире», что сражения никогда не происходили так, как они описаны в истории (т. е. нетождественны своей видимости), и что исход тех или иных крупных исторических событий зависит от бесчисленного множества действий каждого из вовлеченных в происходящее индивидуумов, т. е. любое крупное историческое событие представляет собой в конечном итоге ту же «массу мелких событий» – в их совокупности. Но в художественном мире классика и реалиста Толстого некие внутренние качества реальности играют определяюще важную роль: успех боевых действий, преодоление хаотичной бессмысленности, перелом абсурда и энтропии осуществляются тогда, когда вступает в дело «дубина народной войны». Такого цементирующего, преобразующего хаос в гармоничный космос начала в текучей, изменчивой, неверной, тотально нетождественной себе реальности художественного мира модерниста Газданова нет. И сознание героя-повествователя в «Превращении» оказывается внутренне более близким сознанию героя «Записок из подполья» Достоевского, для которого стакан чая вечером становится более существенным, чем мировая катастрофа (конечно, без той открытой, агрессивной пафосности, которая была совершенно чужда Газданову и так раздражала его у Достоевского).

Кульминационным в рассказе становится погружение в «план сознания», оказавшегося перед лицом смерти и даже как бы уже между жизнью и смертью. Пытаясь поведать о том, что же с ним произошло, Аполлоныч говорит: «Я умер; все предметы, окружавшие меня, потеряли свою определенность; все голоса доходили до меня из далекого и темного пространства. Я не чувствовал веса своего тела; я ни о чем не должен был думать. Я умер; никакого движения не было вокруг меня, только воздух колебался, как вода. Я был спокоен, потому что никто не мог со мной говорить; я был мертв. Все, в чем я жил, ушло от меня на миллионы верст; и мне показалась бы нелепой мысль, что вся эта сутолока, эта жизнь с женой и сыном и массой других мелочей может ко мне вернуться. Я был во власти смерти...»[19].

Если предыдущие визионерские наплывы в «Превращении» происходят в пограничных состояниях сознания, путешествующего из объективной реальности через границы сюрреальности сна, то на сей раз речь идет о пересечении границы между жизнью и смертью: и эстафета переходит к Аполлонычу. В. Руднев,

[19] Воля России. 1928, № 10–11. С. 37.

отмечающий, что «нет никакой маркированности у сновидения, которая отличала бы его от реальности», подчеркивает, что «в этом смысле сон также играет большую роль при психологической и культурологической постановке проблемы жизни и смерти. Если жизнь есть сон, то тем самым смерть есть пробуждение от сна к истинной жизни. Это очень важный момент в китайской диалектике, в частности у Чжуан-цзы»[20].

Притча о Чжуан-цзы получила широкое хождение в модернистской литературе XX в. Ее присутствие можно обнаружить не только в произведениях таких мэтров, как Герман Гессе, но и у менее известных авторов. Вот как она излагается в стихотворении австрийской поэтессы русского происхождения Маши Калеко «Сон Чжуан-цзы»:

Чжуан-цзы приснился сон, чудесный сон.
Легчайшим мотыльком во сне том он
порхал в голубизне, лучами пьяной,
над утренней цветочною поляной.

И ни на миг не вспомнил даже он,
что он не мотылек, что это – сон.

Проснувшись – среди столь знакомых стен
собою прежним – тихий, словно тень,
стал думать, искушаемый сомненьем:
не пробужденье ль сон от «пробужденья»?

Догадка позабавила Чжуан-цзы:
ведь если так, как знать – что есть чьи сны?
Кто знает, может, это пробужденье
лишь снится мотыльку, лишь сновиденье...[21]

Руднев предлагает сравнить это «со сном князя Андрея Болконского в „Войне и мире" Л. Толстого, кстати во многом близкого китайской традиции:

„Он видел во сне, что лежит в той же комнате, в которой он лежал в действительности, но что он не ранен, а здоров. (...) Он встает и идет к двери, чтобы задвинуть задвижку и запереть ее. От того, что он успеет или не успеет запереть, зависит все. Он идет, спешит, ноги его не двигаются, и он знает, что не успеет запереть дверь, но все-таки болезненно напрягает все свои силы. И мучительный страх охватывает его. И этот страх есть страх смерти: за дверью стоит оно. Но в то же время, как он бессильно-неловко подползает к двери, это что-то ужасное, с другой стороны уже, надавливая, ломится в нее. Что-то нечеловеческое – смерть –

---

[20] Даугава. 1990, № 3. С. 122.
[21] Перевод мой.

ломится в дверь, и надо удержать ее. Он ухватывается за дверь, напрягает последние усилия – запереть уже нельзя – хоть удержать ее, но силы его слабы, неловки, и, надавливаемая ужасным, дверь отворяется и опять затворяется.

Еще раз оно надавило оттуда. Последние, сверхъестественные усилия тщетны, и обе половинки отворились беззвучно. Оно вошло, и оно есть смерть. И князь Андрей умер.

Но в то же мгновение, как он умер, князь Андрей вспомнил, что он спит, и в то мгновение, как он умер, он, сделав над собой усилие, проснулся.

«Да, это была смерть. Я умер – я проснулся. Да, смерть – пробуждение!» – вдруг просветлело в его душе, и завеса, скрывавшая до сих пор неведомое, была поднята перед его душевным взором. Он почувствовал как бы освобождение прежде в нем связанной силы и ту странную легкость, которая с тех пор не оставляла его. (...)

С этого дня началось для князя Андрея вместе с пробуждением от сна – пробуждение от жизни. И относительно продолжительности жизни оно не казалось ему более медленно, чем пробуждение от сна относительно сновидения"»[22].

Это близко не только китайской, но также индийской традиции, впоследствии все более близкой русскому классику. Если князь Андрей переживает осознание смерти как пробуждение от жизни во сне – и внутри жизни (и, таким образом, эзотерическая идея множественности жизни, принимая своеобразный аллегорический смысл, реализуется на протяжении одной физической жизни человека), то персонажи позднего Толстого зачастую переживают состояние освобождения и просветления непосредственно перед самим фактом физической смерти. Но в конечном счете его точка зрения всегда остается в классически рациональных пределах. У Газданова же в «Превращении» имеет место попытка проникнуть в некое иное измерение, находящееся вне классически рационального восприятия.

У раннего Толстого в эпизоде гибели ротмистра Праскухина из «Севастопольских рассказов», позднее вызвавшем особый интерес Н. Чернышевского, увидевшего здесь проявление нового для современной русской литературы художественного качества, сцена смерти показана через соединение внутреннего монолога персонажа и подробного психологического анализа.

«„Слава Богу! я только контужен", – было его первою мыслью, и он хотел руками дотронуться до груди – но руки его казались привязанными, и какие-то тиски сдавливали голову.

---

[22] Даугава. 1990, № 3. С. 122.

В глазах его мелькали солдаты – и он бессознательно считал их: „один, два, три солдата, а вот в подвернутой шинели офицер", думал он; потом молния блеснула в его глазах, и он думал, из чего это выстрелили: из мортиры или из пушки? Должно быть, из пушки, а вот еще выстрелили, а вот еще солдаты – пять, шесть, семь, идут все мимо. Ему вдруг стало страшно, что они раздавят его; он хотел крикнуть, что он контужен, но рот был так сух, что язык прилип к небу, и ужасная жажда мучила его. Он чувствовал, как мокро было у него около груди – это ощущение мокроты напоминало о воде, и ему хотелось бы даже выпить то, чем это было мокро. „Верно, я в кровь разбился, как упал", – подумал он, и, все более и более начиная поддаваться страху, что солдаты, которые продолжали мелькать мимо, раздавят его, он собрал все силы и хотел закричать: „возьмите меня", но вместо этого застонал так ужасно, что ему страшно стало, слушая себя. Потом какие-то красные огни запрыгали у него в глазах, – и ему показалось, что солдаты кладут на него камни; огни все прыгали реже и реже, камни, которые на него накладывали, давили его больше и больше. Он сделал усилие, чтобы раздвинуть камни, вытянулся и уже больше ничего не видел, не слышал, не думал и не чувствовал. Он был убит на месте осколком в середину груди»[23].

Здесь еще не чувствуется присутствия некоего эха эзотерических идей, которое у зрелого и позднего Толстого соотносимо с китайской диалектикой Чжуан-цзы и архаическими индийскими учениями. Через форму повествования от третьего лица, синтезирующую романтическую субъективность внутреннего монолога персонажа (сама обрывочность которого – по своей остроте и крайней выраженности – приобретает скорее уже форму потока сознания) и объективно-реалистический психологический анализ, вся картина как бы адаптируется к параметрам классически рационального сознания. При этом границы его мира оказываются раздвинутыми, а объем – углубленным, ибо благодаря художественному открытию Толстого включенной в его эстетику оказывается некая новая terra incognita.

У Газданова (в одном из рассказов которого, озаглавленном «Освобождение», кстати сказать, появляется «однофамилец» прапорщика Сусликова из толстовского рассказа «Севастополь в мае» – полковник Сусликов) в «Превращении» картина качественно иная. Пытаясь объяснить себе метаморфозу, произошедшую с Аполлонычем, рассказчик прикидывает возможные варианты рационалистического толка. Вопрос о том, «какие необыкновенные потрясения превратили молодого, улыбающегося

[23] *Толстой Л.* Полн. собр. соч. М., 1935. Т. 4. С. 49.

человека в старика с беспокойным и страшным лицом», сопровождается провокационно-рационалистическим предположением: «Может быть, он проиграл казенные деньги и перенес позор, презрение товарищей, тюрьму и ссылку?»[24]. Предположение это играет своего рода роль риторического вопроса. Все объясняется в кульминационном для рассказа монологе Аполлоныча:

«Я состарился потому, что я знаю смерть. Я могу поздороваться с ней, как со старым знакомым. Я зову ее по имени, но она не приходит. И почему вы думаете, – презрительно спросил он, – что она женщина? Смерть – мужчина. До меня это некоторые поняли; Бодлер, например. Вы ничего не понимаете. Слушайте: когда я умер, два старика с длинными седыми бородами внесли в мою комнату продолговатый серебряный ящик. Лица их были спокойны и деловиты. Потом пришел третий; это был человек лет пятидесяти, одетый в форму сторожа анатомического театра. – Вы опустите его на глубину четырнадцати футов, – сказал он старикам. – Старики стояли и мерно качали головами; когда опускалась борода одного, поднималась борода другого, и это медленное покачивание доводило меня до головокружения. Смерть стояла, заложив руку за борт мундира. Старики подняли меня и положили в ящик, который принесли и который оказался гробом, обитым внутри парчой. – Вы думаете, Александр Борисович, что моему сыну будет мягко? – спросил один – и я узнал голос моего отца. И другой ответил: – Да, Аполлон Михайлович, я всемерно склонен подтвердить ваше мудрое предположение. – Меня опустили на веревках в глубокий вертикальный канал: четырнадцать футов – подумал я; я слышал, как далеко подо мной текла и шумела подземная река. Гроб остановился, веревки поднялись и сверху донесся голос моей сестры, сказавшей по-французски: il ne bougera plus, mon pere[25]. Они ушли, и все вдруг исчезло. Когда я очнулся, доктор уверил меня, что я не умру»[26].

Рационалистические объяснения рассеиваются как дым. Монолог Аполлоныча оказывается последним из вереницы визионерских наплывов, составляющих основу структуры рассказа.

Монолог этот в тексте разбит на две части. Между ними помещена ремарка героя-повествователя, маркирующая остраненность его точки зрения: «...я понял, что этот человек уже давно сошел с ума»[27]. Но прямо продекларированная остраненность эта никак не опровергает того обстоятельства, что в структуре

---

[24] Воля России. 1928, № 10–11. С. 34.

[25] Он больше не пошевелится, отец (*фр.*).

[26] Воля России. 1928, № 10–11. С. 37–38.

[27] Там же.

данного художественного текста пограничное состояние сознания Аполлоныча и состояния «путешествующего» сознания рассказчика представляют собой некое парадигматическое единство. Они выражают собой жизнь одного типа сознания, доминантой которого является скорее романтическое, иррациональное, правополушарное начало, чем классически рациональное. Ю. Лотман в своей монографии «Структура художественного текста» указывает, что «в искусстве XX века один герой может распадаться на много персонажей»[28]. Подобно тому как «подстрекатель и действователь в средневековых текстах могут иметь два имени, но составляют один персонаж»[29], сознание рассказчика и Аполлоныча в газдановском «Превращении» выражает некую единую метафизическую сущность.

Лотман пишет о том, что в сюжете (и шире – во всяком повествовании) можно выделить «два аспекта. Один из них, при котором текст моделирует весь универсум, можно назвать мифологическим, второй, отображающий какой-либо эпизод действительности, фабульным»[30]. Если у раннего Толстого в «Севастопольских рассказах» структурной доминантой сцены гибели Праскухина является фабульное начало, то встреча со смертью, происходящая во сне у князя Андрея и приобретающая аллегорический смысл, в значительно большей степени мифологична. Мифологичность же сцены встречи со смертью Аполлоныча в газдановском рассказе, по существу представляющей собой одну развернутую аллегорию, качественно отличается уже и от мифологичности этой второй у Толстого. У Газданова она является выразительницей иного типа художественного сознания, и генезис ее в европейской литературе восходит к средневековому искусству, где, по наблюдению В. Кожинова, «в прежних эпических формах воплотился специфический „образ художественного мышления”, который Иоганн Винкельман небезосновательно назвал в свое время „аллегорическим”. Произведение искусства, по мысли Винкельмана, не может быть “простым подражанием” жизни, ибо оно призвано передавать и „общие понятия”. Поэтому художник с необходимостью прибегает к аллегории, которая помогает раскрыть „внутренний смысл” изображаемого»[31]. Т.-С. Элиот в эссе «Данте» подчеркивал, что аллегории в те времена «были не пустым приемом, помогавшим писать стихи, когда нет вдохновения, а истинным навыком души, который на высоте своей мог создать не только великого мисти-

---

[28] *Лотман Ю.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 314.

[29] Там же.

[30] Там же. С. 258.

[31] *Кожинов В.* Становление романа в европейской литературе (XVI–XVII вв.). М., 1958. С. 11.

ка или святого, но и великого поэта. ...Аллегория была не местным, а всеевропейским приемом письма»[32].

Среди носителей этого типа художественного сознания, искусство которых «находится вне классически рационального восприятия», из числа непосредственных исторических предшественников Газданов наряду с Бодлером (эпиграф из которого предпослан «Превращению» и к имени которого апеллирует в своем напряженном монологе Аполлоныч) и Рембо выделял Эдгара По, в судьбе которого находил «много общего с судьбою Франсуа Вийона», а также Гоголя и Мопассана. В своем эссе «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане», опубликованном полгода спустя после «Превращения», но еще до появления на страницах «Воли России» прочитанном как лекция на одном из вечеров «Кочевья», он называл, кроме того, имена Достоевского и Пруста.

В «Заметках...» Газданов писал о фантастике Гоголя, которая началась «с карикатурных чертей „Вечеров на хуторе близ Диканьки", с полунасмешливого описания субтильных бесов и уродливых ведьм, прошла сквозь „Мертвые души" и остановилась на „Портрете" и „Записках сумасшедшего". В петербургских его рассказах она сделалась тем страшнее, что слилась с петербургской действительностью и перестала быть отвлеченной»[33]. Дважды он останавливался на мотивах повести «Страшная месть». Любопытно, что современный литературовед Ю. Манн, полагающий, что повесть эта представляет собой «проявление особого типа сознания – родового»[34], в своей статье «Заметки о поэтике Гоголя», ссылаясь на мнение Ю. Лотмана, подчеркивает, «что в „Страшной мести" отразилась сама „сущность архаического мировоззрения" со свойственной ей „системой категорий"»[35]. Говоря о Гоголе, Газданов ставил высшие проявления его магического стилистического мастерства рядом с «несравненным искусством святого Иоанна» и приводил очень важную и характерную пространную цитату из повести «Вий», к которой вернулся много лет спустя в своем эссе «О Гоголе» (1960):

«Выше всех возвышалось странное существо в виде правильной пирамиды, покрытой слизью. Вместо ног у него были внизу с одной стороны половина челюсти, с другой другая; вверху, на самой верхушке пирамиды высовывался беспрестанно длинный язык и беспрерывно ломался на все стороны. На противополож-

---

32 Писатели Англии о литературе. М., 1981. С. 298.

33 Воля России. 1929, № 5–6. С. 99.

34 Гоголь: История и современность. М., 1985. С. 219.

35 Там же. С. 220.

ном крылосе уселось белое, широкое, с какими-то отвисшими до полу белыми мешками вместо ног; вместо рук, ушей, глаз висели такие же белые мешки. Немного далее возвышалось какое-то черное, все покрытое чешуею, со множеством тонких рук, сложенных на груди, и вместо головы вверху у него была синяя человеческая рука. Огромный, величиной почти со слона, таракан остановился у дверей и просунул свои усы. С вершины самого купола со стуком грянулось на середину церкви какое-то черное, все состоящее из одних ног; эти ноги бились по полу и выгибались, как будто чудовище желало подняться. Одно какое-то красновато-синее, без рук, без ног, протягивало на далекое пространство два своих хобота и как будто искало кого-то. Множество других, которых уже не мог различить испуганный глаз, ходили, летали и ползали в разных направлениях; одно состояло из головы, другое из отвратительного крыла, летающего с каким-то нестерпимым шипением»[36].

Об истоках фантастики Гоголя литературоведы задумывались давно. Так, еще в начале века Г. Чудаков, отмечавший, что в любой из «малорусских повестей из простонародной жизни можно указать несколько народно-поэтических мотивов»[37], подчеркивал, что «подобное же увлечение фантастикой, почерпнутой по большей части из народных сказок, наблюдалось в немецкой и других литературах романтического направления»[38]. Иллюстрируя свое наблюдение, он указывал на пример Тика, который «начал свое литературное поприще с переделок сперва французских народных сказок по поручению книгопродавца Николаи, затем принялся за переработку немецких народных сказок уже по собственному почину»[39], а также – на примеры Гофмана, Кернера, Гауфа и многих других.

Рассматривая эти примеры как образцы внешних влияний, Г. Чудаков писал о том, что к ним «нужно присоединить и внутренний фактор – некоторое психическое предрасположение Гоголя к усвоению фантастических сюжетов... Мать его, женщина глубоко религиозная, часто рисовала перед умственным взором ребенка широкие, захватывающие картины иной, таинственной жизни, которая ждет человека в загробном мире»[40]. Таким образом, одним из основных истоков фантастики Гоголя назывались религиозные, христианско-мифологические представления,

---

[36] Цит. по: Воля России. 1929, № 5–6. С. 99–100.

[37] *Чудаков Г.* Отношение творчества Н. В. Гоголя к западноевропейским литературам. Киев, 1908. С. 80.

[38] Там же. С. 81.

[39] Там же.

[40] Там же. С. 82.

одной из жанровых форм выражения которых, в свою очередь, является жанр видения и которые в своем художественном выражении типологически неразрывно связаны с народно-поэтической архаикой.

Пытаясь соотнести с мотивами творчества Гоголя сходные мотивы в западной литературе, Г. Чудаков указывает как на пример непосредственного влияния на повесть одного из зачинателей американского романтизма, автора «Рипа Ван Винкля» и «Легенды Сонной ложбины», современника Эдгара По – Вашингтона Ирвинга «Таинственный портрет», опубликованную в переводе на русский в 1829 г. в журнале «Атеней». С другой стороны, широко известно, какое влияние оказало творчество Гоголя на таких крупнейших западных – и восточных – писателей, как Юлиан Тувим и Лу Синь (не говоря уже о Достоевском и Салтыкове-Щедрине). Но суть в данном случае не в прямых и непосредственных влияниях.

Перечитывая приведенную Газдановым цитату из гоголевского «Вия», достаточно только вспомнить, зрительно представить себе – в живописи – знаменитую картину Сальвадора Дали «Предчувствие гражданской войны» (1936), менее известную работу Хуана Миро «Портрет миссис Миллс» (1927), «Триумф любви» (1937) Макса Эрнста, да и «Фигуры на берегу моря» (1931), «Женщину в кресле» (1929), «Женщину в саду» (1929–1930) Пикассо (который скорее более близок к кубизму), чтобы поразиться тому, насколько этот срез поэтики Гоголя предсказывает многие существенные черты поэтики сюрреализма. Разумеется, традиционно в этой живописи более конкретно ощущается присутствие визионерства Босха, внутренне восходящего к архаическим гротескам. Но речь ведь – повторим – не о конкретных влияниях, а о принадлежности типологически выделяющемуся из общего эволюционного потока единому типу художественного сознания, ярко проявлявшемуся в разных – но внутренне глубоко взаимосоотносящихся – традициях. К моменту появления газдановского эссе большинство этих работ еще не было создано.

Газданов говорил об «искусстве фантастического», которое «возникло после того, как люди, его создавшие, сумели преодолеть сопротивление непосредственного существования в мире раз навсегда определенных понятий, предметов и нормальных человеческих представлений. Эти представления настолько тяжелы, что их можно уподобить вещам материального порядка: среднее человеческое воображение резко ограничено их узким кругом. Для того чтобы пройти расстояние, отделяющее фантастическое искусство от мира фактической реальности, нужно особенное

3 Зак. 825

обострение известных способностей духовного зрения – та болезнь, которую По назвал „болезнью сосредоточенного внимания"»[41].

Речь здесь, конечно же, о романтической субъективности. Та болезнь, которую Эдгар По называл «болезнью сосредоточенного внимания», хорошо знакома романтическому самосознанию: это «внутреннее, доведенное до конца», которое, по определению Гегеля, «как бы незримо внимает только самому себе; это звучание без предметности и образа, реяние над водами, звучание над миром, который в своих инородных явлениях может только воспринимать и отражать некоторый отсвет этого внутри-себя-бытия души»[42]. Генезис искусства фантастического восходит ко временам архаической фантастики, к разнообразным и причудливым формам сказки, которая, по выражению Новалиса, «подобна сновидению»[43], и гротеска: эта проблематика также в свое время была в центре внимания самосознания романтизма. Не менее существенна и связь его с христианской архаикой.

Н. Берковский в работе «Романтизм в Германии» писал о том, что идеи движения и творческого развития – центральные во всей романтической идеологии – были разработаны в натурфилософии Шеллинга, для которого «нет царства застывших и очерченных навсегда или хотя бы лишь надолго отдельных явлений. Она всюду видит единую творимую жизнь. Природа и жизнь суть по Шеллингу непрерывное творчество...

Как это по-своему делал уже и Фихте, романтики и Шеллинг понизили значение категории вещи. Есть движение творимой жизни, в нем суть всякой сути. Вещи – весьма относительные точки покоя, временные узлы постоянного движения, пауза ради отдыха и нового собирания сил»[44].

В газдановском эссе преодоление «сопротивления непосредственного существования в мире раз навсегда определенных понятий», которые «настолько тяжелы, что их можно уподобить вещам материального порядка», по существу, заявляется как форма того самого понижения значения категории вещи романтиками и Шеллингом (вслед за Фихте), о котором шла речь у Берковского. Понятие историчности, основанное на идее движения и связывающее, по наблюдению Камю, немецкую идеологию с ветхозаветной ментальностью, оказывается неотделимым от романтической субъективности.

---

[41] Воля России. 1929, № 5–6. С. 98.

[42] *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика. М., 1969. Т. 2. С. 242.

[43] Манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 98.

[44] *Берковский Н.* Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 25–30.

Бергсон по-своему писал об этом в «Опыте о непосредственных данных сознания»: «...существует реальное пространство без длительности, в котором все явления возникают и исчезают одновременно с состояниями нашего сознания. Существует реальная длительность, разнородные элементы которой взаимопроникают, но каждый момент которой можно сблизить с одновременным с ним состоянием внешнего мира и тем самым отделить от других моментов. Из сравнения этих двух реальностей возникает символическое представление о длительности, извлеченное из пространства. Длительность, таким образом, принимает иллюзорную форму однородной среды, а связующей нитью между этими двумя элементами, пространством и длительностью, является одновременность, которую можно было бы определить как пересечение времени с пространством.

Если мы подвергнем такому же анализу понятие движения, этого живого символа однородной длительности, то вынуждены будем осуществить подобную диссоциацию. Чаще всего говорят, что движение происходит *в* пространстве, и когда мы объявляем движение однородным и делимым, то на самом деле думаем о пройденном пространстве, словно его можно спутать с самим движением. Но если вникнуть глубже в этот вопрос, мы убедимся, что хотя движущееся тело и занимает последовательные положения в пространстве, но действие, посредством которого оно переходит от одного положения к другому, действие в чистой длительности, реальное только для сознательного наблюдателя, ускользает от пространства. Мы в данном случае имеем дело не с *вещью,* но с *процессом:* движение как переход от одной точки к другой есть духовный синтез, процесс психический и, следовательно, непространственный»[45].

Стремление к понижению значения категории вещи присуще поэтике Гоголя. На это прямо указывает А. Чудаков, отмечающий в статье «Вещь в мире Гоголя», что «живописной пластичностью и „эпической" любовью к вещи гоголевская поэтика не исчерпывается. Вторая сильнейшая ее интенция – страстное стремление проломиться сквозь стену вещей в надвещный мир, увидеть через вещи нечто субстанциальное, высшее, обрести вневременную и общечеловеческую истину»[46]. Как бы уже вслед за Газдановым, отметившим в своем эссе, что временами язык гоголевского «Вия» достигает вершин «несравненного искусства святого Иоанна», современный литературовед подчеркивает, продолжая свою мысль: «Эта интенция связана с данной сферой

---

[45] *Бергсон А.* Собр. соч. Т. I. С. 97–98.

[46] Гоголь: История и современность. С. 280.

и стилистически – высокой патетикой, восходящей к духовному красноречию»[47].

Речь здесь идет о речевом, языковом стиле. И действительно, интерес Гоголя к средневековой агиографии достаточно хорошо известен. Высокая, проповедническая тональность и окрашенность его стилистики прямо связаны с традицией агиографической литературы. Но «стиль» – понятие неоднозначное. В литературоведении термин этот омонимичен. А. Соколов в своей «Теории стиля» четко подразделяет два его значения: «Как явление словесного *искусства* литературный стиль соотносится с *художественным* стилем. Как явление *словесного* искусства литературный стиль соотносится с *языковым* стилем»[48]. И гоголевское «стремление проломиться сквозь стену вещей в надвещный мир, увидеть через вещи нечто субстанциальное, высшее», о котором пишет А. Чудаков, связано с христианской традицией не только на уровне языковой стилистики, но и через те внутренние особенности художественного стиля, которые побудили Газданова рассматривать его фантастику в одном ряду с фантастикой Эдгара По и Мопассана.

Размышляя о фантастике Мопассана, Газданов приводил в своем эссе фрагмент из новеллы «Орля», способный, по его мнению, очень удивить «среднего российского читателя», совершенно не знакомого с «визионерскими» чертами поэтики французского писателя, несмотря на то что «Мопассан пользовался в России большей известностью, нежели во Франции»: «...внезапно я начал видеть себя в облаке, возникшем из глубины зеркала, – точно сквозь завесу воды; и мне казалось, что эта завеса медленно скользила слева направо, делая с каждой секундой мое изображение более отчетливым. Это походило на сдвигающийся край затмения. То, что скрывало меня, не обладало, казалось, точными контурами, но было чем-то тускло-прозрачным и мало-помалу прояснялось»[49]. Любопытно, что Газданов соотносит эту «фантастику» с христианской изобразительно-иконографической традицией: «Образ туманной оболочки, за которой скрывается где-то незримое существование, известен давно: вспомните головы святых, окруженные тусклым сиянием»[50].

У Эдгара По он, кроме прочего, выделял «дар необыкновенного угадывания», которым, по воспоминаниям современников, обладал «этот человек»: «...все, что могло быть сказано, было ему заранее известно»[51]. Газданов прямо не говорил о даре про-

[47] Гоголь: История и современность. С. 280.
[48] *Соколов А.* Теория стиля. М., 1968. С. 14.
[49] Воля России. 1929, № 5–6. С. 102.
[50] Там же.
[51] Там же. С. 101.

видения, избегая напыщенности и фальши, но при этом очевидно, что речь шла именно о «мантическом» даре. Именно как провидческий художественно раскрывается «дар необыкновенного угадывания» в монологе Эдгара По из рассказа «Авантюрист», датированного 6 мая 1930 г. (т. е. написанного через год после публикации «Заметок...»), но напечатанного нью-йоркским журналом «Гнозис» лишь в 1979 г. В рассказе, основой сюжета которого является до сих пор остающаяся загадкой подробность биографии американского романтика: его действительное или мнимое пребывание в Санкт-Петербурге в 1829 г., – из уст Эдгарда По звучат такие слова: «...всякое событие прежде, чем оно происходит в действительности, уже существует. Так в этой комнате уже существует рождение вашего ребенка, которое я вижу еще и потому, что в ваших жилах слишком густа и горяча кровь. Здесь существует сейчас моя смерть, и в небольшом пространстве, которое мы с вами видим вокруг нас, помещается целый город Америки или Англии, где я умру. Скорее, впрочем, Америки, так это далеко от нас. Почему вы не удивляетесь памяти? Память – это зрение, обращенное назад. Но ведь есть люди, которых Бог поместил впереди их жизни. Представьте себе, что вы стоите где-то далеко, на краю длинной дорожки, которую освещают факелом. Огненное знамя приближается к вам, оно освещает по пути города, в которых вы будете жить, лица людей, которых вы увидите, тела женщин, которых вы будете любить. Потом в последнюю минуту оно осветит черный океан, в который вы погрузитесь навсегда: красное пламя обожжет вам лицо и грудь, и вы умрете»[52].

Предпринимая попытку провести даже своего рода внутреннюю дифференциацию самого феномена провидческого дара, Маргерит Юрсенар в эссе «Борхес, или Ясновидец» противопоставляет такие его разновидности, как «ясновидение» и «визионерство». Считая, что Борхесу больше присуще именно ясновидение, которое «в Средние века называли visio intellectualis», она поясняет, что «можно назвать его беспредельным зрением, как богословы говорят о беспредельном разуме»[53]. Визионер же, по ее мнению, «скорее видит мир упоенным взглядом. Он идет от более сложной, пестрой, многоликой реальности, чем большинство людей. ...Ценимый Борхесом Сведенборг... чаще всего предается наваждениям именно этого толка... такими же священными рапсодиями нередко опьяняется Блейк»[54]. В этот же ряд можно поставить имя Эдгара По, ценимого Борхесом отнюдь не менее Сведенборга, и в еще большей степени ценимого молодым Газдановым.

[52] Гнозис. 1979, № 5–6.

[53] Иностранная литература. 1995, № 1. С. 217.

[54] Там же.

«„Я предлагаю эту книгу вниманию тех, кто поверил в сны как в единственную реальность", – пишет Эдгар По. И дальше: „Удивляться – это счастье, мечтать – это счастье". Но ведь и удивление и мечты суть явления иррациональные, тем более что в устах Эдгара По эти слова принимают иное значение, нежели то, которое им обычно придается: он и удивлялся не тому, чему удивлялся бы Золя, и мечтал не о том, о чем мечтал бы Тургенев. Он сумел поверить в мечты, в сны как в единственную реальность: у других мечты суть лишь видоизменения самых обыкновенных желаний»[55].

Имя Тургенева здесь упомянуто не то чтобы всуе, но все же не вполне корректно. Дело, конечно же, в том, что Газданов имел в виду исключительно автора даже не «Записок охотника», а, с одной стороны, «Отцов и детей» и, с другой – «Дворянского гнезда» и «Вешних вод»... Тургеневский «Дневник лишнего человека» типологически более близок традиции, идущей от гоголевских «Шинели» и – в определенной степени – «Записок сумасшедшего» к «Бедным людям», «Запискам из подполья» и другим произведениям Достоевского. А Тургенев поздний – как автор «Песни торжествующей любви» и «Клары Милич» – в каком-то смысле мог бы рассматриваться даже в одном ряду с теми писателями, о которых велась речь в газдановском эссе.

Когда Газданов говорил о преодолении «сопротивления непосредственного существования в мире раз навсегда определенных понятий», узким кругом которых «резко ограничено среднее человеческое воображение», речь, конечно, шла о прорыве к identity, более глубокому уровню бытия, «надвещному миру», обиталищу «субстанциального», «высшего». Прорыв этот возможен через погружение в то, что у По называется dream. Газданов использует перевод «мечта», «сон», явно избегая слова «греза», затертого, девальвированного слишком частым употреблением в русской символистско-декадентской поэзии, превратившегося в расхожий абстрактный поэтизм чуть не на все случаи жизни. Понятие это у Газданова, остро чувствовавшего «необходимость и обновления словаря и отказа от прежних методов реализма или символизма», приобретало иное качество. В сущности, непосредственно близкое тому значению, которое в него вкладывали современные западные сюрреалисты.

В первом номере альманаха «Числа» (1930) был опубликован рассказ Газданова «Водяная тюрьма». Поэтика его стала своеобразным зеркальным отражением поэтики «Превращения». Если там сюжетная композиция строилась через нанизывание визио-

---

[55] Воля России. 1929, № 5–6. С. 106.

нерских наплывов – путешествий сознания, а объективный мир лишь эпизодически обозначался как фон, причем крайне неопределенный по характеру, неверный по самой своей сути, то сюжетная композиция нового рассказа начинается с нанизывания картин и образов объективного мира.

«Водяной тюрьме» предпослана в качестве эпиграфа обыгрывавшаяся в «Заметках...» строка из Мопассана: «Когда мы долгое время одни, мы населяем пустоту призраками». Гротескные образы персонажей в рассказе с самого начала изображены сквозь призму иронии, взаимоотношения персонажей парадоксальны. Гротеск по мере развития сюжета нарастает, усиливается концентрация гротескности и парадоксальности; постепенно создается ощущение не только абсурдности происходящего, но абсурдности окружающего вообще. Если в «Превращении» объективный мир парадоксален в силу своего пребывания во власти случайности, в силу хаотичного отсутствия в нем некоего единого просветляющего и гармонизирующего начала, с которым рассказчик соприкасается в своих трансах-путешествиях, то в «Водяной тюрьме» мир этот приобретает гораздо более определенные черты. Очертания подчеркнуто-определенны, зловеще-определенны в своей абсурдности, которая оказывается его единственной и непоколебимой константой, придавая ему черты неизменной неподвижности.

Если «Превращение» начинается ощущением вечного движения («Я блуждал, – как всегда, – в необъятном хаосе...» и т. д.), то в «Водяной тюрьме» с самого начала подчеркивается бессмысленная в своем абсурде статичность окружающего, порочность бесконечно повторяющегося перемещения по замкнутому кругу: «В гостинице, находящейся неподалеку от Одеона, куда я вернулся, прожив год на другом конце Парижа, ничего не изменилось за время моего отсутствия. По-прежнему гремел граммофон в комнате студента-грека, по-прежнему другой мой сосед, молодой человек из Вены, был тих и пьян, как в прошлом году, по-прежнему хозяин гостиницы играл в ближайшем кафе, поспешно тасуя карты и ежедневно проигрывая то небольшое количество денег, которое ему давала жена»[56]. Таким образом, с самого начала, по существу, своеобразно пародируется классическая идея цикличности, как это было уже при изображении жизненного уклада четы Томсон в «Превращении», но на сей раз прозрачно-юмористическая тональность повествования сменяется остроиронической.

---

[56] Числа. 1930, № 1. С. 29.

Противопоставляя литературных героев классического и романтического типа, М. Бахтин писал: «Герой Расина – весь бытие, устойчивое и твердое, как пластическое изваяние. Герой Достоевского – весь самосознание. Герой Расина – неподвижная и конечная субстанция, герой Достоевского – бесконечная функция»[57].

Персонажи «Водяной тюрьмы» – хозяйка гостиницы, больше всего боявшаяся, «что вдруг какой-нибудь из ее жильцов не заплатит ей за комнату», так, что это «стало ее манией» и формой «своеобразного душевного сладострастия», без которого «жизнь ее, наверное, потеряла бы всякий смысл»; ее муж, «который, будучи крайне азартным игроком, был ко всему остальному глубоко равнодушен, так как карты поглощали его целиком и владели его воображением настолько, что даже за обедом или ужином он думал только об игре, и если суп был невкусен, это тотчас же ему напоминало неудачную игру в пиках, которую он вел вчера, и наоборот, при виде удачного рагу в его памяти вставала прекрасная партия бубен, скомбинированная им в субботу прошлой недели»[58]; пьяный матрос у дверей публичного дома по соседству, одержимый желанием «этой недосягаемой женщины», хозяйки заведения, и издающий периодически один и тот же жалобный крик: je veux la patronne; наконец, мадемуазель Тито, окончившая прогимназию в России, и структурно составляющая вкупе с нею единое (а точнее – двуединое) целое поэтесса Раймонда, описывавшая «в каждом своем стихотворении» лунный свет, который появлялся то на небе «мраморном, как колоннады эллинов», то в «гостиной, похожей на оранжерею», то в саду, – и во всех этих случаях луна «плясала и колдовала» и была похожа иногда на лицо покинутой любовницы, иногда на крендель, иногда на какие-то «брови востока»[59], – «устойчивы и тверды», «неподвижны и конечны». Но их конечная устойчивость и твердая неподвижность, сведенные к одной черте, – пародийно-гипертрофированны, карикатурно-гротескны.

В каком-то смысле типологически они соотносимы – конечно, не с подобными пластическим изваяниям героями Расина, а с мольеровскими и – в большей степени – вольтеровскими гротесками. Не случайно рассказчик упоминает о том, что находил выпускнице прогимназии мадемуазель Тито нужные справки в книгах о театральном искусстве старой Франции. Право, эта изображающая светскую даму графоманка, которой рассказчик

[57] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 86.
[58] Числа. 1930, № 1. С. 30.
[59] Там же. С. 40.

за плату объяснял, «почему не следует злоупотреблять красными строчками, которые она очень любила»[60], чем-то по-своему очень похожа на своего далекого литературного предка – господина Журдена, не знавшего, что он говорит прозой. Среди прочего рассказчик собирал ей цитаты из Анатоля Франса, чьим учеником и последователем – «по совершенно непостижимым причинам» – она считала Декобра, лучшего в ее понимании современного писателя. Ирония Франса, генезис которой во французской литературе восходит к вольтеровской саркастичности, равно как и замешанная на этой иронии фантастика «Острова пингвинов», реминисценция из которого встречается в «Рассказах о свободном времени», исторически непосредственно предшествовала – наряду с визионерством Мопассана – сюрреализму.

Персонажи «Водяной тюрьмы» сомнамбуличны. Их диалоги походят на разговоры глухих, как в театре абсурда. Общение между ними, в сущности, не менее абсурдно, чем пресловутая встреча зонтика со швейной машинкой на операционном столе. Их доведенные до предела конечная твердость и устойчивая неподвижность, как и вся атмосфера их жизни, – абсурдны в своей окостенелости, омертвелости. Парадокс здесь не в силах уже ничего реанимировать. Ирония принимает какой-то тотальный характер, и в определенный момент концентрация этой тотальности, максимальности изменяет ее качество. Скорее это уже не ирония в общепринятом понимании, а то, что в литературе XX в. позднее стало называться «черным юмором». Ощущение абсурдности окружающего, преломленное сквозь призму черного юмора, достигнув некоего апогея, как бы готовит почву для визионерского взлета или, если угодно, транса.

«Я чувствовал всегда, что та жизнь, которую я вел в этой гостинице и которая состояла в необходимости есть, одеваться, читать, ходить и разговаривать, была лишь одним из многочисленных видов моего существования, проходившего одновременно в разных местах – в воздухе и в воде, здесь и за границей, в снегу северных стран и на горячем песке океанских берегов; и я знал, что, живя и двигаясь там, я задеваю множество других существований – людей, животных и призраков. Некоторых из них я почти не представлял себе, мне казалось только, что они летают на мягких черных крыльях, сделанных из чудесного тела, которого я никогда не коснусь. Других я видел перед собой; они повсюду сопровождали меня, и я к ним давно привык и привык даже к тому, что по непонятному мне закону они награждены даром немой речи, доходившей до меня помимо слов и мыслей,

[60] Числа. 1930, № 1. С. 35.

которые были бы слишком тяжелы для них, как насыщенная влагой предгрозовая атмосфера слишком тяжела для прозрачных крыльев насекомых, за которыми ныряют в воздухе черные ласточки. И иногда все эти существа, точно чувствуя опасность сумасшествия, угрожавшую мне, вдруг появлялись передо мной, как близкие родственники у постели умирающего, – и их легионы, состоявшие из почти видимого трепетания в воздухе, становились на мою защиту: и они роились в темноте, беспрестанно появляясь и исчезая, и чьи-то забытые глаза, которые они вдруг вызывали в моей памяти, заставляли меня часто дышать от волнения...»[61].

Поэтика газдановского рассказа в каких-то своих существенных чертах глубоко родственна поэтике Гоголя, который, по наблюдению Н. Гея, «вынужден был исходить из несоединимости гениального сознания и обыденного повседневного строя жизни... На стыке двух стихий, как известно, и строилась эстетика романтизма»[62]. В истории русской литературы «это же размежевание переходит и к Достоевскому, запечатлено в раскрытии мира „Белых ночей" и „Бедных людей": поэтическое видение жизни, устремленность к мечте – и „ничтожество" неустроенного и убогого существования. В мире, разъятом на части, происходит по необходимости раздвоение помыслов, чувств и стремлений, раздвоение самосознания...»[63]. О подобном раздвоении у Газданова пишет в своей монографии Л. Диенеш. А рассказчик в газдановском романе «Призрак Александра Вольфа», вышедшем в свет почти два десятилетия спустя после «Водяной тюрьмы», прямо признается, что «страдал всю свою жизнь от непреодолимого и чрезвычайно упорного раздвоения, с которым тщетно пытался бороться и которое отравило лучшие часы моего существования»[64].

Романтическое двоемирие в структуре «Водяной тюрьмы» представлено двумя семантическими полями: ограниченным своей устойчивостью и неподвижностью, закоснелым в собственной твердости и конечности миром абсурда и – многомерным, «транспространственным», опровергающим границы и расстояния, безусловно «надвещным» миром неких подлинных сущностей. Рассказчик в данной структуре, с одной стороны, является героем-действователем, способным пересекать границу между семан-

---

[61] Числа. 1930, № 1. С. 35.

[62] *Гей Н.* Стиль как «внутренняя логика» литературного развития// Смена литературных стилей. М., 1974. С. 349.

[63] Там же.

[64] Цит. по: *Черчесов А.* Формула прозрачности// Владикавказ. 1995, № 2. С. 81.

тическими полями, а с другой – выполняет функцию границы: по одну сторону его сознания – определенная в своей самодостаточности «картина мира», то, что Ю. Лотман называет «первичной», «бессюжетной системой»; по другую – система «сюжетная», «вторичная», структурно всегда представляющая собой «пласт, наложенный на основную бессюжетную структуру. При этом отношение между обоими пластами всегда конфликтное: именно то, невозможность чего утверждается бессюжетной структурой, составляет содержание сюжета. Сюжет – „революционный элемент" по отношению к „картине мира"»[65].

В структуре художественного текста Лотман выделяет «две группы персонажей – подвижные и неподвижные. Неподвижные – подчиняются структуре основного, бессюжетного типа. Они принадлежат классификации и утверждают ее собой. Переход через границы для них запрещен. Подвижный персонаж – лицо, имеющее право на пересечение границы. Это Растиньяк, выбивающийся снизу вверх...»[66]. Хозяйка гостиницы, ее муж-игрок, мадемуазель Тито в «Водяной тюрьме» являются персонажами неподвижными. Для пьяного матроса, вдруг непреодолимо возжелавшего хозяйку публичного дома, недосягаемую мадам Матильду, «переход через границы» запрещен. Подвижным персонажем в рассказе предстает герой-повествователь, не вписывающийся в данную «картину мира», находящийся в глубочайшей оппозиции по отношению к окружающему его «семантическому полю» и ощущающий себя (а точнее – свое отражение) в нем пленником «водяной тюрьмы».

Если Растиньяк у реалиста Бальзака открыто выступает как герой-действователь, преодолевающий через социально-активные, экстравертные, направленные во внешний мир действия границы на своем пути-восхождении снизу вверх по социальной лестнице, то у Газданова дело обстоит несколько иначе. Безусловно не совпадающий по своей сущности с окружением герой-повествователь в «Водяной тюрьме» не совершает видимых активных действий, однако это вовсе не означает, что он не наделен способностью отделиться от него. «Действователь может и не совершить действия: корабль может не отплыть, убийца может не убить, Печорин и Бельтов бездействуют. Но характер их взаимоотношений с окружением свидетельствует, что это бездействующие действователи. Неотплывший корабль и неотплывшая скала, неубивший убийца и неубивший обыватель, Печорин и Грушницкий, Бельтов и Круциферский – структурно не адекватны, хотя в равной мере не совершают действий»[67].

---

[65] *Лотман Ю.* Структура художественного текста. С. 288.

[66] Там же. С. 287–288.

[67] Там же. С. 291.

Печорин из приводимого Лотманом ряда, кроме всего, структурно амбивалентен. Для Грушницкого он является, кроме прочего, определенной границей, преградой, препятствием на его пути к сердцу княжны Мери, представительницы качественно иного – в социально-иерархическом измерении – круга, чем то окружение, героем которого тот является и с которым по своей сущности совпадает. В отличие от бальзаковского Растиньяка, преодолевающего свои преграды, Грушницкий погибает в тщетной попытке преодолеть ту границу, переход через которую ему запрещен. Рассказчик в «Водяной тюрьме», кроме того, что он является «бездействующим действователем», так же структурно амбивалентен, как Печорин у Лермонтова. Подобно тому как в широко известных китайских архаических текстах, где «действователями выступают лисы-оборотни, а людям отведена роль обстоятельств действия (окружения, преграды, помощи)»[68], границе в данном случае придаются черты антропоморфизма.

Отличительной особенностью поэтики газдановского рассказа является также его карнавализованность. В нем достаточно явно ощущается традиционное присутствие некоторых существенных жанровых особенностей, свойственных «мениппповой сатире» – жанру, формировавшемуся в непосредственно предэллинистическую и эллинистическую «эпоху разложения национального предания, разрушения тех этических норм, которые составляли античный идеал „благообразия" („красоты – благородства")... Это была эпоха подготовки и формирования новой мировой религии – христианства»[69]. М. Бахтин отмечал, что в мениппее впервые в истории мировой литературы появилось то, что он назвал «морально-психологическим экспериментированием: изображение необычных, ненормальных морально-психических состояний человека – безумий всякого рода („маниакальная тематика"), раздвоения личности, необузданной мечтательности, необычных снов, страстей, граничащих с безумием, самоубийств и т. п. Все эти явления имеют в мениппее не узкотематический, а формально-жанровый характер. Сновидения, мечты, безумие разрушают эпическую и трагическую целостность человека и его судьбы: в нем раскрываются возможности иного человека и иной жизни, он утрачивает свою завершенность и однозначность, он перестает совпадать с самим собой. Сновидения обычны и в эпосе, но там они – пророческие, побуждающие или предостерегающие – не выводят человека за пределы его судьбы и его характера, не разрушают его целостности. ...Разрушению целостности и завершенности человека способ-

---

[68] *Лотман Ю.* Структура художественного текста. С. 293.
[69] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 137.

ствует и появляющееся в мениппее диалогическое отношение к себе самому (чреватое раздвоением личности)»[70].

Уже в эпизоде у стеклянных матовых дверей публичного дома, на которых «были нарисованы красивые лебеди и цветы» и которые в рассказе могли бы сойти за пародийное развенчание архаического образа райских врат, развенчивается архетипический образ Вечной Женственности, Белой Богини, ранее своеобразно «инкарнированный» в газдановской Татьяне Брак. В абсурдном мире «Водяной тюрьмы» оказывается возможной только такая, пародийно-развенчанная, «инкарнация»: «...на пороге показалась сама мадам Матильда; крупные слезы стояли в ее глазах, у лица она держала надушенный платок. Она была бледна, решительна и грустна. И она говорила матросу влажным голосом: мой дорогой малютка, поймите, что это невозможно...»[71].

Пародийно-развенчивающая атмосфера сгущается в сцене приема у мадемуазель Тито, постепенно все более резко карнавализируясь. Пространство ее квартиры в структуре рассказа уподобляется своего рода карнавальной площади, на которой разворачивается «действо». Атмосфере общения круга завсегдатаев ее гостиной присуще то самое «обесценивание всех внешних положений человека в жизни, превращение их в *роли*, разыгрываемые на подмостках мирового театра»[72], о котором писал Бахтин. Поэтесса, для которой вся поэзия была «чем-то вроде сквера, в котором играют дети», вызывает хохот русского критика, представляющего себе, «как он говорил, Виктора Гюго с лопаточкой для песка, Верлена и Бодлера, играющих в лошадки, и Оскара Уайльда в коротеньких штанах, катившего перед собой обруч»[73].

Собравшиеся в гостиной персонажи делятся на две группы. Каждая из них представляет собой своеобразную аллегорическую троицу, триединое выражение некоего качественного, парадигматического единства, своего рода объема, разложенного на плоскости. На одном полюсе здесь – сама хозяйка «салона» мадемуазель Тито, поэтесса Раймонда и аббат Тэтю. На другом – герой-повествователь, русский критик и испанский драматург. Хотя присутствие испанского драматурга и русского критика в гостиной не синхронно – второй появляется уже после того, как визит первого завершен, – структурно оба они являются своеобразными «помощниками действователя» и в этом смысле – известным «результатом расслоения единой функции».

---

[70] *Бахтин М*. Проблемы поэтики Достоевского.С. 134.

[71] Числа. 1930, № 1. С. 33.

[72] *Бахтин М*. Проблемы поэтики Достоевского. С. 137.

[73] Числа. 1930, № 1. С. 40.

Персонажи первой группы по сути своей – исполнители неких ролей на подмостках. «Как m-lle Tito в своем собственном представлении была светской женщиной, увлекательной и умной, так поэтесса казалась себе милым ребенком, сохранившим свежесть и прелесть детского очарования»[74]. Аббат также словно бы постоянно играет некую раз навсегда заданную роль: его «нельзя было застать врасплох, – что бы ни говорилось, он сохранял вид человека, которому все известно и который обо всем этом имеет самые точные и непогрешимые мнения... Когда аббат высказывался, – а он высказывался только о приятных для всех вещах, то выходило, что он, ничего не подчеркивая, делает любезность окружающим: он не говорил, а брал на себя труд произнести несколько фраз, окруженных различнейшими и любезнейшими улыбками, и казалось, внутренне он все-таки жалеет о том, что растрачивает перед этими простыми людьми свою католическую, всеобъемлющую мудрость»[75]. Персонажи эти, двигающиеся исключительно по замкнутой орбите исполняемой каждым из них роли – по кругу дурной бесконечности, – в сущности, столь же сомнамбуличны, как являющиеся функцией одной мании хозяйка гостиницы, ее муж-игрок и кавалер ордена Почетного легиона, «отличавшийся громовым голосом, совершенно не соответствовавшим его росту», человек, которому был совершенно недоступен процесс мышления и который «не мог бы сделать самого простого рассуждения, требующего хоть какого-нибудь умственного усилия», но взамен этого обладавший «способностью тотчас же воспламеняться, как только кто-нибудь в его присутствии высказывал какое-либо суждение»[76], и с сомнамбулической неизменностью поддерживающий любое суждение любого собеседника, даже если оно было диаметрально противоположно тому, с чем он громогласно соглашался несколькими минутами раньше.

Персонажи эти не способны к преодолению границы и проникновению «в семантическое „антиполе" по отношению к исходному»[77], с которым они намертво слиты: в этом смысле они неподвижны и являются в структуре рассказа не действователями, а персонифицированными, антропоморфными условиями и обстоятельствами действия. «Отношения отличия» героя-действователя от этого «семантического поля» многослойны и выражаются не только через окрашенное черным юмором восприятие его как мира абсурда собственно героем-повествователем,

[74] Числа. 1930, № 1. С. 40.
[75] Там же. С. 39.
[76] Там же. С. 30–31.
[77] *Лотман Ю.* Структура художественного текста. С. 299.

но и через взаимоотношения с ним испанского драматурга и русского критика.

Испанский драматург в гостиной мадемуазель Тито «сидел на диване и все время как-то тревожно смеялся». Он «не знал буквально ни одного звука ни на каком иностранном языке, а m-lle Tito не говорила, как это выяснилось, по-испански; и хотя она, украдкой поглядывая на меня, произносила время от времени, обращаясь к драматургу, несколько странных и неизвестных слогов на неведомом языке и надеялась почему-то, что испанец ее поймет, – но ничего не выходило, и драматург, просмеявшись, – он считал, по-видимому, что такой способ держать себя среди людей, не знающих по-испански, самый вежливый и безобидный, – целый час, ушел, так ни о чем и не договорившись... Он крепко пожал мне руку, уходя, и вдруг улыбнулся такой откровенной улыбкой, что сразу стало видно, насколько в течение всего своего визита он понимал глупость положения...»[78].

Если через «тревожный смех» испанского драматурга в сконцентрированной до абсурда парадоксальности его взаимодействия с мадемуазель Тито выражаются отношения отличия, а развенчивающие разоблачения, оставаясь где-то в подспудном плане, не переходят в активную фазу, не принимая открытого характера, – то со смехом русского критика дело обстоит уже иначе. И «тревожный смех» испанского драматурга, и «визгливый хохот» русского критика противоположны «различнейшим и любезнейшим улыбкам» аббата в рассказе, но хохот русского критика вдобавок отличается явной карнавальностью. Если в плане восприятия собственно героя-повествователя раз и навсегда определенный уклад жизни в гостинице, как и в гостиной мадемуазель Тито, «резко ограниченный узким кругом» непоколебимых представлений и неписаных правил, уже выглядит, по-существу, «в какой-то мере „жизнью наизнанку”, „миром наоборот” („monde a l'envers”)»[79], то через действия русского критика, выводящие жизнь в гостиной «из своей *обычной* колеи», вся ситуация, как бы достигая критической энтропной массы, выпадает в открыто реализующуюся в структуре рассказа эксцентричность – ту самую «особую категорию карнавального мироощущения», которая, по Бахтину, «органически связана с категорией фамильярного контакта»[80]. Перед тем как в гостиной «произошло всеобщее смятение», он произносит в адрес хозяйки повлекшую за собой необратимую цепную реакцию тираду: «...вы все экономите и подаете дрянь. Этот лысый (аббат. – *С. К.*), ко-

---

[78] Числа. 1930, № 1. С. 42.

[79] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 141.

[80] Там же. С. 142.

нечно, все съест, потому что он француз, а я, слава Богу, русский и всякую травку и капусту есть не намерен. Вы всем тычете ваш необыкновенный „шарм" и другую ерунду, а денег мне до сих пор не платите, между прочим. Какой же это шарм?..»[81].

Венчает сцену всеобщего смятения и переполоха в гостиной фраза русского критика, обращенная к герою-повествователю: «Ну, что ж, теперь и по домам можно», – как бы фиксирующая некое окончательное, доведенное до открытой определенности освобождение героя-действователя от окружавшего его «семантического поля» гостиной мадемуазель Тито с ее атмосферой. Лицедейство развенчано, «подспудные стороны человеческой природы» раскрыты и выражены; «...и мы вышли с ним и перешли через мост Passy»[82]. Переход через мост Пасси, который соединял «русский» район Парижа с центральной частью города, здесь является еще и фактическим, конкретно-чувственным отражением определенного пересечения некой границы. Происходит он в явно карнавальной атмосфере: «Париж был иллюминирован по случаю какого-то праздника, и по Сене проплывали лодки, с которых взвивались фейерверки; и люди, стоявшие на берегах, кричали и размахивали руками»[83].

Структуру рассказа условно можно назвать спиралеобразной: она содержит как бы два витка спирали. На первом ее витке «некоторое семантическое поле, разделенное на два взаимодополнительных подмножества»[84], представлено атмосферой гостиничного уклада жизни и противоположной ей атмосферой визионерских «путешествий» героя-действователя. Поскольку гостиничная жизнь дана через – и как – план восприятия рассказчика, а визионерский наплыв тем более выражает мерцающую пульсацию его субъективности, герой-действователь – как структурный элемент сюжета – приобретает своего рода амбивалентный характер, оказываясь, кроме всего, границей между этими подмножествами. В каком-то смысле здесь приходится иметь дело уже с тем случаем, когда «„я" становится не элементом в мире (окружении), а миром, пространством (последовательно романтическая структура; исключается сюжет). Сверх того, „я" становится не только неподвижным, но и огромным, равным всему миру... „Я" оказывается пространством для внутренних событий»[85].

Ярким примером такой «последовательно романтической структуры» является «Пьяный корабль» Рембо, цитировавшийся в «Заметках об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане». На самом деле

[81] Числа. 1930, № 1. С. 45.
[82] Там же.
[83] Там же.
[84] *Лотман Ю.* Структура художественного текста. С. 290.
[85] Там же. С. 299.

достаточно сравнить разворачивающийся на первом витке структурной спирали газдановского рассказа визионерский транс со строфами «Пьяного корабля», (очевидно, не случайно переведенного с французского современником Газданова В. Сириным), чтобы поразиться – не внешнему сходству, конечно, но некоему внутреннему созвучию поэтики, самих принципов подхода к материалу и во многом – заглядывая глубже – каких-то существенных черт мироощущения, отдавая себе при этом отчет, что речь идет о совершенно разных ярких индивидуальностях, не говоря уж о том, что тексты принадлежат разным жанрам литературы.

Разумеется, в обоих случаях реализуется идея прорыва к identity через dream. Эта же идея связывает феномен лирического визионерства с феноменом сюрреализма. (Альбер Камю писал: «Сюрреализм, великое бунтарское движение, значителен только потому, что попытался продолжить дело того Рембо, который заслуживает нашей любви»[86].) Граница же между ними вполне определенна: ни в случае Рембо, ни у Газданова невозможно вести речь ни об «автоматическом письме», ни о «чистом психическом автоматизме», которые в бретоновском понимании были краеугольными камнями поэтики сюрреализма.

Рассуждая об этих поэтико-стилевых особенностях творчества молодого поколения – «второго поколения первой волны» эмигрантской литературы, – Владимир Варшавский много лет спустя после выхода в свет «Водяной тюрьмы» вспоминал стихи Е. Боратынского:

Есть бытие; но именем каким
Его назвать? Ни сон оно, ни бденье:
Меж них оно, и в человеке им
С безумием граничит разуменье.
Он в полноте понятья своего,
А между тем, как волны, на него,
Одни других мятежней, своенравней,
Видения бегут со всех сторон:
Как будто бы своей отчизне давней
Стихийному смятенью отдан он.
Но иногда мечтой воспламененный
Он видит свет, другим не откровенный...

(Последняя смерть)

«Эти строки Боратынского можно было бы поставить эпиграфом к антологии эмигрантских сыновей»[87].

---

[86] *Камю А.* Бунтующий человек. М., 1990. С. 188.
[87] *Варшавский В.* Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 200.

Лирическое визионерство Газданова – продукт художественного сознания романтического типа. Характеризуя эту особенность содержания романтического, Гегель в свое время писал о том, что оно «концентрируется на внутреннней жизни духа, на чувстве, представлении, на душе, которая стремится к единению с правдой, ищет и добивается порождения, сохранения божественного в субъекте и не столько желает осуществлять цели и предприятия в *мире* ради мира сего, сколько стремится сделать существенным лишь внутреннюю борьбу человека и его примирение с Богом»[88]. Но жанровый генезис дара и феномена лирического визионерства восходит ко временам гораздо более древним.

Георгий Гачев, анализируя тип литературной структуры, сложившийся в начале Средневековья, по памятникам апокрифической литературы, выделяет: «Наиболее распространенный жанр – *видение.*

Некоему человеку во время забытья было видение: перед ним предстали сцены потустороннего мира и хождений души по мукам. Совершается действо (как в древней пантомиме), но оно протекает не наяву, сейчас, и есть не истинное, реальное, проверяемое происшествие, факт...

Никто не требует от рассказчика видения правдоподобия, не проверяет его с точки зрения соответствия реально наблюдаемым фактам. Напротив, среди слушателей царит доверие к чистой деятельности индивидуального *сознания,* к тому мирозданию, которое предстало *внутренним* очам человека с напряженной творческой деятельностью сознания»[89].

Да, в древнерусской литературе чрезвычайно популярны были Откровение Мефодия Патарского, Видение Андрея Юродивого, Житие Василия Нового, апокрифические Деяния апостолов и особенно – *Хождение Богородицы по мукам.* А этот апокриф, как известно, ближе всего стоит к Откровению апостола Павла, по схеме которого построена «Божественная комедия» Данте. Если Элиот подчеркивал, что аллегория, ставшая в те времена «истинным навыком души», «была не местным, а всеевропейским приемом письма», то в полной мере это относится и к древнерусской литературе. Он указывал также, что «Данте наделен *зрительным* воображением, но не таким, каким наделен современный художник, пишущий натюрморт. В те времена люди еще имели видения. Это было для них навыком души. Мы утратили его, но он ничуть не хуже тех, которые нам остались. Мы видим только сны и уже не помним, что видения (теперь они

---

[88] *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика. М., 1969. Т. 2. С. 239.

[89] *Гачев Г.* Жизнь художественного сознания. М., 1972. С. 89.

являются лишь больным и неграмотным) были и глубже, и ярче, и целомудренней снов»[90].

Хотя Бахтин, указывая на формально-жанровый характер появляющегося в мениппее «морально-психологического экспериментирования», типологически как бы объединял «изображение необычных, ненормальных морально-психических состояний человека», рядом с «маниакальной тематикой» называя сновидения и мечты и подчеркивая далее, что «сонные видения, безумие и одержимость всякого рода»[91] имеют также известное значение в христианских жанрах («Основные повествовательные жанры древнехристианской литературы – Евангелия, „Деяния апостолов", „Апокалипсис" и „Жития святых мучеников" – связаны с античной ареталогией, которая в первые века новой эры развивалась в орбите мениппеи»[92]), – здесь есть и определенные внутренние различия.

В отличие от «страшного сна» в «Превращении» и сюрреалистического сновидения на втором витке структурной спирали «Водяной тюрьмы», различных сами по себе, первые два визионерских наплыва «Превращения» и соответственно первый визионерский транс в «Водяной тюрьме» скорее являются состояниями между сном и бодрствованием. Границы между ними, перефразируя приводимую в газдановских «Заметках...» цитату из Эдгара По, «смутны и тенеподобны». Качественно отличается от тех и других кульминационная аллегория «Превращения», словно бы впрямую иллюстрирующая фразу о «смутности и тенеподобности» границ между жизнью и смертью. Среди современников Газданова «специальный интерес к сновидениям отличал А. Ремизова. И его занимала грань между сном и явью („предсонье")»[93].

Первый визионерский транс в «Водяной тюрьме» – одно из тех видений на грани «между сном и явью», что «и глубже, и целомудренней снов». Как и любимый газдановский сон князя Андрея из «Войны и мира» и кульминационная аллегория «Превращения», видение это по-своему аллегорически выражает известные эзотерические идеи множественности жизни и переселения душ. Идеи эти были известны и классической античности и отражались, в частности, в философии Пифагора. Мэнли П. Холл пишет: «Относительно пифагорейской теории переселения душ имеются различные точки зрения. Согласно одному взгля-

[90] Писатели Англии о литературе. М., 1981. С. 298.

[91] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 156.

[92] Там же. С. 155–156.

[93] *Сыркин А.* О сновидениях и их индийском толковании// Джагаддева. Волшебное сокровище сновидений. М., 1996. С. 9.

ду, он учил, что смертные, уподоблявшиеся в течение жизни какому-либо животному, по возвращении на землю примут форму этого животного. Поэтому пугливый человек вернется в образе кролика, жестокий человек – в форме волка, а хитрый – в виде лисы. Этот взгляд... скорее носит характер аллегории, нежели имеет буквальный смысл. ...Вполне вероятно, что термин „трансмиграция" должен пониматься в смысле перевоплощения, доктрины, которую Пифагор мог прямо или косвенно узнать в Индии или Египте. ...Он был видным сторонником того, что называется доктриной метемпсихоза, понимаемой как переселение души в последующие тела»[94].

У Пифагора эзотерические идеи принимают некую пантеистическую по самому своему характеру оформленность. Идеологическая подоплека самого мотива метаморфозы – трансформации, превращения – одного из сквозных во всем газдановском творчестве, корнями уходит в эти перекрещивающиеся планы: у Газданова приходится иметь дело со своего рода «метафизическим пантеизмом». Первый визионерский транс в «Водяной тюрьме» как бы приоткрывает ход, уводящий от «лишь одного из многочисленных видов моего существования» в некое иное измерение, где само существование – транспространственно, проходит «одновременно в разных местах – в воздухе и в воде, здесь и за границей, в снегу северных стран и на горячем песке океанских берегов», задевая «множество других существований – людей, животных и призраков». Трансмиграция здесь лишена черт определенности и порой даже каких бы то ни было зримых черт вообще: «Некоторых из них я почти не представлял себе; мне казалось только, что они летают на мягких черных крыльях, сделанных из чудесного тела, которого я никогда не коснусь. Других я видел перед собой; они всюду сопровождали меня, я к ним давно привык и привык даже к тому, что, по непонятному мне закону, они награждены даром немой речи, доходившей до меня помимо слов и мыслей, которые были бы слишком тяжелы для них, как насыщенная влагой предгрозовая атмосфера слишком тяжела для прозрачных крыльев насекомых, за которыми ныряют в воздухе черные ласточки».

Удивительно, насколько неуловимо и естественно тон повествования здесь меняется чуть ли не на диаметрально противоположный. В нем уже нет и следа иронии и черного юмора. Они оказываются вытесненными длинным и невесомым интонационным дыханием, в глубинах которого словно бы мерцает звеня-

---

[94] *Холл М.-П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. СПб., 1994. С. 225–226.

щая гулкость бездны. Поразителен сам переход из одной тональности в другую, как это в музыке бывает у редких певцов, кому нет необходимости специально демонстрировать вокальный диапазон, когда они берут свои запредельные верхние «си». Магическая пластика стилистического мастерства Газданова здесь напоминает магию гоголевского языка, который он в своих «Заметках...» назвал достигающим порой «несравненного искусства святого Иоанна».

Идея множественности жизни по-своему трансформируется в идеи загробной жизни и воскрешения из мертвых в апокалиптическом сознании, которое вообще в значительно большей степени двоично, чем мироощущение ориентальное, логика которого обходится «без закона исключенного третьего». Двоичность эта отражается в некоторых особенностях христианских жанров, раскрытых М. Бахтиным через идею диалогизированности. Он указывал, что «определяющее влияние на жанровые особенности древнехристианской проповеди» оказала «не классическая риторика», а диатриба – «внутренне диалогизированный риторический жанр, построенный обычно в форме беседы с отсутствующим собеседником»[95], – «вбираемая в себя», интегрируемая мениппеей наряду с такими родственными жанрами, как солилоквиум и симпосион именно через определяемую «их внешней и *внутренней диалогичностью* в подходе к человеческой жизни и человеческой мысли»[96] типологическую общность. Бахтинская идея диалогичности, таким образом, во многом помогает прояснить и внутреннюю соотнесенность стилевых уровней в романтической и постромантической литературе, где «начало, то есть жанровая архаика, в обновленном виде сохраняется и на высших стадиях развития жанра»[97]. Романтическое двоемирие, кроме всего, является своеобразным выражением диалогизированности. Стремление к понижению значения категории вещи, присущее внутреннему стилю прозы Гоголя, внутренне соотносится с ее внешними стилистическими особенностями – «высокой патетикой, восходящей к духовному красноречию». Уровни художественного стиля и стиля языкового оказываются изоморфными.

Если визионерский транс на первом витке структурной спирали в «Водяной тюрьме», противополагающийся укладу гостиничной жизни, условно можно назвать сюрреалистичным по духу, то на втором спиральном витке структуры рассказа приходится иметь дело с трансом сюрреалистическим буквально.

---

[95] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 138.

[96] Там же.

[97] Там же. С. 139.

Если в первом случае речь идет о психофизическом состоянии «предсонья» (как его называл Ремизов), то во втором случае – это сон. Буквальная сюрреалистичность отличает его не только от предшествующего визионерского транса в «Водяной тюрьме» и визионерских наплывов в начале «Превращения», но и от «страшного сна» в последнем. Его отличает пестрое многоцветье визуальных и акустических образов, сменяющих друг друга в потоке какого-то карнавального автоматизма; сама его «апокалиптичность» пародийна.

«И когда я, наконец, закрыл глаза, я увидел себя перенесенным в громадный и темный дом, который я тотчас же узнал, потому что сновидение мое часто приводило меня туда, и я запомнил деревянные резные колонны дома, и его высокие потолки, и его комнаты, сделанные из мягчайшей материи, поминутно менявшей свой вид и становившейся то черной лестницей, которая вела в черное подземелье, то аквариумом, где плавали крокодилы с человеческими руками, то фонтаном, то человеком, то облаком, то птицей с желтыми перьями, то воспоминанием о каком-нибудь давно случившемся событии. На этот раз я увидел, что комнаты затоплены зеленой водой и по стенам растут длинные морские травы; и высоко под потолком стояла неподвижно лысая голова аббата Tetu с неподвижными, неулыбающимися глазами. Затем проплыла m-lle Tito; тело ее было покрыто надписями. Я узнал издали восклицательные знаки испанского генерала – и понял, что надписи эти были автографами ее многочисленных друзей и знакомых. Подруга m-lle Tito, та самая, которая завещала ей арфу, сидела внизу на высоком табурете и играла на рояле; и каждый раз, как палец ее нажимал клавишу, оттуда показывался хрустальный пузырек воздуха – он поднимался вверх с легким бульканьем, напоминавшим мне те звуки, которые цирковые музыканты извлекают из множества бутылок, наполненных водой до различных уровней; подруга m-lle Tito играла неизвестный мне мотив, и серебряный аккомпанемент пузырьков делал его особенно прекрасным; пузырьки взвивались и медленно уплывали один за другим, образуя сверкающие ожерелья чудесных белых янтарей»[98].

Хаотическая образная фантасмагория этого сна замешана на иронии и черном юморе. («То, что Бретон именует так в своей *Антологии* (1940), имеет мало общего с мрачным юмором – это, скорее, взгляд, обращенный на „объективные случаи" и на саму жизнь. Взгляд трезвый и въедливый, который отсылает к определению „Umour" Жака Ваше: „Чувство театральной (и безрадостной) бесполезности всего"»[99]). Тотальность газдановской иро-

---

[98] Числа. 1930, № 1. С. 46–47.

[99] *Вирмо А.* и *О.* Мэтры сюрреализма. СПб., 1996. С. 275.

нии проявляется здесь достаточно наглядно. В калейдоскопической череде образов и картин, предстающих перед сновидцем, обнаруживаются не только осколки взрыва, как бы перевернувшего с ног на голову (или – наоборот?) обычный уклад жизни в гостинице и гостиной. В определенном смысле здесь пародируются и реалии визионерских путешествий с их метафизической и эзотерической подоплекой.

«Мягкие черные крылья» призраков, сделанные из «чудесного тела», не то чтобы сливаются, складываются, но по-своему трансформируются в комнаты «громадного и темного дома» сновидений, «сделанные из мягчайшей материи, поминутно менявшей свой вид». «Чудесность» субстанции, из которой они «сделаны», в сущности, становится подобной «чудесному» Бретона – понятию, сформулированному им как равнозначное красоте еще в 1924 г. («В связи или без связи с повседневностью, чудесное прославляли все сюрреалисты: оно порождено непривычным, тайной, отмеченными особой печатью местами. Порывая с разумом и критическим духом, чудесное встречается на улицах, в темных залах (отсюда – культ кино), в сказках и в особенности в английских готических романах XVIII века»[100].)

Если мир транспространственной многочисленности существований героя-повествователя недоступен для обитателей гостиницы и посетителей заведения мадам Матильды, то в затопленных «зеленой водой» комнатах дома его сновидений появляются «лысая голова аббата Tetu с неподвижными, неулыбающимися глазами», хозяйка гостиной с покрытым надписями телом и даже незнакомая сновидцу лично ее подруга, «та самая, которая завещала ей арфу». Черный юмор здесь как бы несколько изменяет свой характер. Сама его чернота становится не только мерцающей, но и какой-то абсурдно-лучезарной. Абсурдная сюрреалистическая логика словно бы все в очередной раз выворачивает наизнанку. Жалобные крики пьяного матроса перед разрисованной «красивыми лебедями и цветами» дверью публичного дома – этой смешной жертвы собственной идиотски-маниакальной внезапной одержимости – вдруг приобретают несвойственный им «зловещий смысл». Они начертаны черными буквами на спасательном поясе, держась за который тот вплывает в затопленную комнату, прежде чем его желание становится подобным «угрозе всесильного тирана». Меняется и сам водяной пленник, умоляюще смотревший на рассказчика из овального окошка зеркала – «мраморного корабля умывальника» – «между кранами с горячей и холодной водой» в комнате гостиницы.

---

[100] *Вирмо А.* и *О.* Мэтры сюрреализма. СПб., 1996. С. 275.

При всем своем не просто очевидном, но подчеркнутом, демонстративном абсурде сюрреалистическая логика сновидения в «Водяной тюрьме» имеет вполне определенный смысл. Абсурдность ее провокационно-обманчива и в значительной степени противоположна абсурду жизненного уклада гостиницы и гостиной в рассказе. Противоположность эта, в свою очередь, отличается от противопоставленности атмосфере гостиничного уклада атмосферы того уровня бытия, того измерения, что открывается в первом визионерском трансе. На первом витке структурной спирали в рассказе ситуация такова, что, «преодолев границу, действователь вступает в семантическое „антиполе" по отношению к исходному. Для того чтобы движение остановилось, он должен с ним слиться, превратиться из подвижного персонажа в неподвижный. Если же этого не происходит – сюжет не закончен и движение продолжается»[101]. Полностью слиться, до конца, без возврата раствориться в той транспространственной множественности существований, где «мягкие черные крылья» сделаны «из чудесного тела», которого невозможно коснуться, герой-повествователь не в состоянии. Эзотеризм служит в рассказе своеобразной подоплекой его аллегорического плана. Безвозвратно раствориться в чистой субъективности мог бы разве что буддист, достигший нирваны. Поскольку же этого не происходит – «сюжет не закончен и движение продолжается».

Вся ситуация повторяется, но уже несколько иначе, на втором витке. Сокращается дистанция между действователем и окружением в исходном семантическом поле. Отношения отличия при этом сохраняются – ирония сгущается, все больше приобретая тотальный, максимальный характер. При разрушении дистанции и вступлении в зону фамильярного контакта происходит взрыв, конфликт, переворачивающий обычный уклад жизни окружения из исходного семантического поля, выводящий жизнь из обычной колеи. Ситуация резко карнавализована, и на сей раз при переходе действователем границы и вступлении в семантическое антиполе карнавализация инфильтруется и туда.

И первое, и второе видения в рассказе мифологизированы, но по-разному. Уже и первый транс чем-то напоминает (а точнее, предсказывает) бретоновский миф о «Великих прозрачных», предложенный им в поисках «нового мифа» в 1942 г. У Бретона речь шла о том, что «над человеком „есть живые существа, чьи повадки для него так же непостижимы, как его собственное поведение – для поденки или кита" (*Пролегомены к третьему*

[101] *Лотман Ю.* Структура художественного текста. С. 291–292.

манифесту сюрреализма или нет). Это предложение Бретона пытались истолковать как сползание к эзотеризму, тогда как оно предполагало только преодоление антропоморфизма»[102]. Сами упреки в сползании к эзотеризму для общей сюрреалистической точки зрения весьма симптоматичны. Отношение сюрреализма к эзотеризму по сути своей пародийно, как пародийна и сама «апокалиптичность» сюрреализма. Сюрреализм, по-видимому, можно рассматривать в определенном смысле отчасти как пародию на Апокалипсис. И в этом смысле сновидение в «Водяной тюрьме» отличается от первого визионерского транса явно выраженной карнавальной сюрреализированностью.

В качестве примера структурно завершенного сюжета Лотман приводит «сюжет об инкарнированном Боге: Бог обретает инобытие для того, чтобы снизойти из мира блаженства в земной мир (обретает свободу относительно своего окружения), он рождается в мир (переход границы), становится человеком (Сыном Человеческим), но не сливается с новыми обстоятельствами (сюжет типа „Федор Кузьмич" на этом исчерпывается; царь становится мужиком). В земном мире Он – часть иного мира. С этим связана Его гибель (переход границы) и вознесение. Персонаж сливается с окружением – действие останавливается»[103].

Сновидение в финале «Водяной тюрьмы» во многом несет в себе черты амбивалентности. (В нем претерпевает определенную метаморфозу сам пафос путешествий-трансов, и метаморфоза эта логически завершается, оформляясь в хронологически следующем за «Водяной тюрьмой» рассказе «Мэтр Рай» в мысль о «печальной бессмысленности путешествий». Таким образом, чувству «театральной (и безрадостной) бесполезности всего» оказывается противопоставленной мысль о «печальной бессмысленности путешествий», скорее дополняющая, чем опровергающая его, но, дополняя, придающая ему все же еще одно измерение.) Беспомощный жалкий шут через карнавальную амбивалентность приобретает черты всесильного тирана, а пленник водяной тюрьмы становится ее директором, увеличиваясь в сотни раз, и остается неподвижным с поднятыми вверх руками. Структура, кроме всего, приобретает все более последовательно романтические черты: «...„я" становится не только неподвижным, но и огромным... «я» оказывается пространством для внутренних событий».

Черты поэтики рассказов «Мартын Расколинос», «Гавайские гитары» и «Черные лебеди» отличаются от тех, что проявились в «Превращении», «Авантюристе» и «Водяной тюрьме». (В

---

[102] *Вирмо А.* и *О.* Мэтры сюрреализма. С. 268.

[103] *Лотман Ю.* Структура художественного текста. С. 292.

«Авантюристе» чувство «театральной и безрадостной бесполезности всего», в достаточно полной мере, хотя и по-своему испытываемое Анной Сергеевной, «опять, как и третьего дня», уезжающей с бала, «не дождавшись конца третьего или четвертого танца», – несмотря на то что «ни одно более или менее значительное событие тогдашней петербургской жизни не обходилось без ее косвенного участия», воспринимающей обычный уклад жизни своего окружения как ряд «давно известных привычек», которые «сами по себе не могли всецело заполнить ее обширные досуги и удовлетворить постоянное и смутное ожидание чего-то»[104], – контрастирует – по принципу взаимодополняющих контрастов – с визионерскими монологами Эдгара По.)

Сюжет рассказа «Мартын Расколинос», появившегося на страницах пражской «Воли России» после «Превращения» и «Заметок об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане», но хронологически предшествовавшего «Авантюристу» и «Водяной тюрьме», – это история соблазна и грехопадения. Тема его – невозможность адаптации сознания, доминантой которого является субъективно иррациональное начало, к тому или иному классически рациональному укладу. В рассказе своеобразно развивается оформившаяся и отчетливо зазвучавшая уже в «Превращении» тема «метафизического одиночества» человека, которую Л. Диенеш у Газданова формулирует как «комплекс Валери».

Начинается рассказ с отмеченного чертами иронии и гротеска описания обычного уклада жизни в «таверне Великого Тюренна». Так же как позднее в «Водяной тюрьме», подчеркивается циклическая повторяемость действий: «погибший музыкант Росиньоль» играл, «как обычно, на гармонике»; «Анюта Привлекательный танцевал с мечтательной Маргаритой все один и тот же танец»; «Анюта грустил и задумывался», а «Маргарита закрывала глаза» и т. д. Обычный ход событий прерывается внезапным появлением на пороге двери главного героя рассказа – Мартына Расколиноса.

В отличие от героев-действователей «Превращения» и «Водяной тюрьмы», «святой Мартын» в гораздо большей степени наделен характерологическими чертами. Образ этот раскрывается в рассказе не просто как романтический и модернистский гротеск, а в значительной степени именно как реалистический характер. Воссоздаются не только поворотные эпизоды его прошлого, начиная с детства и отрочества, но и его генеалогические корни, сыгравшие определяющую роль в формировании особенностей его сознания. Все это характеристики социально-психо-

---

[104] Гнозис. 1979, № 5–6. С. 23.

логического плана, в целом присущие именно реалистической литературе.

Во многом реалистичны в рассказе и такие дающиеся через внешние черты – черты предметного мира – характеристики, как детали обстановки и одежды. В «таверне Великого Тюренна» Мартын появляется в «новом черном костюме»: «на ногах его были шелковые носки нежного цвета, белая рубашка блестела»[105]. До этого он работал «в фабричных мастерских, в шуме и грохоте; и только через полгода работы, сшив себе синий костюм и купив рубах и галстуков, он решился, наконец, выйти в город»[106]. Во время визита к Анюте в первый, фабричный период его парижской жизни на Мартыне «был синий костюм с узкими брюками, высокий крахмальный воротничок с круглыми краями и галстук, прикрепленный раз навсегда завязанным узлом к металлической, невидимой пряжке, купленной им у разносчика, потому что она показалась монаху простой и удобной; сам он галстука завязывать не умел»[107]. Если, к примеру, романтический рыцарский роман «не фиксирует изменений в материальном положении героя – с его точки зрения это не является событием»[108], то в реалистическом повествовании то, во что одет персонаж, приобретает значение одного из элементов социально-психологической характеристики. Если синий костюм в те времена в Париже был обычной одеждой рабочего, то черный костюм, «шелковые носки нежного цвета» и блестящая белая рубашка характеризовали человека явно материально преуспевающего, которому доступны излишества и роскошь и который уже не ограничивается заботой о «простоте и удобстве».

Внешний мир в рассказе изображен не таким неопределенным, зыбким, неверным, как в «Превращении», но и не таким сгущенно-определенным, завершенно-гротескным, абсурдно-парадоксальным в своей конечной неподвижности, как в «Водяной тюрьме». В нем еще можно отыскать следы начал и концов, зарождения и становления, причин и следствий. К объективно-реалистической манере во многом тяготеет само повествование, ведущееся как бы от третьего лица. «Третье лицо» это, рассказчик, появляется сначала в конце играющего экспозиционную роль в композиции рассказа предкульминационного эпизода в «таверне Великого Тюренна», а затем и в хронологически предшествующем ему эпизоде в «самом большом кафе Монпарнаса», где повествователь впервые увидел Мартына «в синем костюме и

---

[105] Воля России. 1929, № 8–9. С. 3.

[106] Там же. С. 6.

[107] Там же. С. 12.

[108] *Лотман Ю.* Структура художественного текста. С. 285.

мягкой шляпе, с губами, сжатыми с той особенной, церковной кокетливостью, с которой сжимают губы святые на иконах»[109]. Прямое авторское присутствие в рассказе, таким образом, минимально и не идет ни в какое сравнение с тем, как оно уже проявилось у Газданова в «Превращении» и позднее в «Водяной тюрьме».

Главный герой рассказа – носитель своеобразно выраженного романтического сознания. «Мартын Расколинос не был, собственно говоря, юродивым; но сектантская, изуверская его кровь все же изредка давала себя чувствовать. Дед его был сначала раскольником-старообрядцем, потом хлыстом, сосланным на поселение; отец Мартына был пьяницей-столяром; матери Мартын не помнил. Он был тихим мальчиком, хилым, но живучим – и до пятнадцати лет почти ничем не отличался от своих сверстников. На шестнадцатом году его жизни, в воскресенье, в церкви с ним случился истерический припадок. С этого дня он стал еще тише, еще уединеннее, а через несколько месяцев сбежал из дому, поступил в монастырь и оставался в нем до революции»[110].

В характеристике этой социально-психологический экскурс в прошлое персонажа соединяется с культурно-психологическим экскурсом в историю, обнаруживающую архаические магические корни субъективно-иррационального правополушарного типа сознания. Уже в «Повести о трех неудачах» упоминалась апокрифическая по своему характеру, неканоническая «легенда о плясуне Богоматери», прямо соединяющая народное карнавальное мироощущение со средневековым христианским. В «Вечере у Клэр» позднее легенду эту ученикам гимназии рассказывает педагог, читавший им также длинные отрывки из «Жития протопопа Аввакума». Начиная с дебютных рассказов, у Газданова нередки упоминания как о библейских событиях и героях, так и о неканонизированных христианско-мифологических сюжетах и персонажах. Наиболее существенные черты, привлекавшие в них внимание писателя, не носят сугубо религиозный характер, а скорее выражают те типологические особенности архаического сознания, которые впоследствии в разные эпохи воплощались – всякий раз по-своему – в романтическом искусстве. Перефразируя Бахтина, можно было бы сказать, что Газданова интересовало, прежде всего, то «начало, то есть жанровая архаика», которое «в обновленном виде сохраняется и на высших стадиях развития». И архаичность в этом смысле порой оказывается даже более существенной чертой, чем христианизированность. Так, «дым оттоманских папирос», поднимающийся

[109] Воля России. 1929, № 8–9. С. 7.
[110] Там же. С. 4.

к небу, «как дым от костра праведника Авеля», в «Рассказах о свободном времени» ассоциируется также с античными представлениями об угодности или неугодности жертвоприношения; апокрифический средневековый сюжет об Агасфере, упоминаемом во фрагментах «голубиной книги» Ильи Аристархова, в определенном плане восходит к античному сюжету о Сивилле Кумской, использованному Элиотом в эпиграфе к «Бесплодной земле»; упоминаемые там же «тяжелые белые паруса Летучего Голландца» (а позднее – в «Вечере у Клэр» – тяжело пролетающие в детских грезах-путешествиях по Индийскому океану «черные паруса Летучего Голландца»), столь любимого романтиками образа-мотива, ассоциируются не только с «Пьяным кораблем» Рембо, но и – опять-таки в определенном плане – с античным мифом о Сизифе, позднее использованном модернистом и экзистенциалистом Камю в его знаменитом философском эссе (еженощные усилия команды Летучего Голландца, сводимые на нет ежедневными ветрами и течениями, тщетны, как и усилия Сизифа), и т. д. и т. п.

В «Мартыне Расколиносе», где соблазн и грехопадение обусловлены той самой любовью, которая, по словам Октавио Паса из эссе «Стол и постель», «в истории Запада... всегда была потаенной и подрывной силой: великой ересью Средних веков, разрушительницей буржуазной морали, жарким ветром, овевавшим (и взвивавшим) романтиков и долетевшим до сюрреалистов»[111], генеалогические корни сознания главного героя уходят именно в сферу христианской архаики и ересей. Интерес к этой сфере, кстати сказать, сближает Газданова – в той же мере, что и весь «визионерский комплекс» и пласт его творчества, – с Борхесом. Раскольничество и старообрядчество деда Мартына так или иначе ставит его в ряды прямых последователей протопопа Аввакума, а последующая принадлежность к мистической секте хлыстов (христоверов), адепты которой, как известно, во время культовых радений одевались в напоминающие саван белые рубахи, называвшиеся «парусами», и объединялись в общины, именовавшиеся «кораблями», навевает ассоциации с «тяжелыми белыми парусами Летучего Голландца».

Религиозные представления хлыстов – в частности, вера в то, что строгое и последовательное исполнение «заповедей» может при жизни сподобить человека стать земным воплощением божества, – в чем-то глубоко созвучны архаическим индийским представлениям об инкарнациях. Сама терминология хлыстов, у которых «кораблями» управляют достигшие земной воплощенности «христы» и «богородицы», называемые также «корм-

[111] Человек. 1994, № 1. С. 152.

щиками» и «кормщицами», по какой-то иронии судьбы чуть ли не буквально совпадает с китайской тоталитарной («Великий Кормчий»). Само учение хлыстов, согласно которому существует мир духовный, высший (дух – доброе начало), и – противоположный ему мир материальный (тело – начало низменное, злое, его естественные потребности необходимо умерщвлять), представляет собой, по существу, своеобразное маргинальное отражение романтического двоемирия. Мистицизм хлыстов на самом деле во многом сводится к магической архаичности, умещаясь в ее пределах. Так же еретична известная сектантская практика самооскопления, знаменующего собой жест смирения человека перед Богом, усечения своей самости, кроме всего, являющаяся самым что ни на есть буквальным умерщвлением плоти. Здесь процесс мистического единения человека с Богом, процесс внутреннего прорастания человека к Богу подменяется внешними магическими действиями, как в известных архаических обрядах инициации жрецов языческих культов. Далекие отголоски их обнаруживаются в обряде обрезания у иудаистов и мусульман по сей день.

Побег Мартына из дому и поступление в монастырь через несколько месяцев после того, как «на шестнадцатом году его жизни, в воскресенье, в церкви с ним случился истерический припадок» (означавший, конечно же, пробуждение от прежней жизни, когда он «до пятнадцати лет ничем не отличался от своих сверстников»), знаменует в структуре рассказа первый «переход границы» героем-действователем. Но и в монастыре между ним и окружением устанавливаются «отношения отличия»: он не похож на работавшего вместе с ним чернобородого монаха Герасима, «лентяя и женолюбца», а когда в монастыре по приказу игумена избили до бесчувствия «Тишку-вора – жулика, развратника, бродягу и негодяя, укравшего у Мартына деньги»[112], Расколинос, умолявший отпустить несчастного и даже ссылавшийся в беседе с игуменом на евангельские тексты, «вдруг почувствовал себя необыкновенно одиноким, словно оставленным ночью в лесу, вдалеке от всех»[113].

И в плену у солдат красной гвардии, и на службе в белой армии, куда он оказался мобилизованным, «отношения отличия» сохраняются: «...он не хотел воевать, не брал в руки винтовки и в тяжелой батарее, куда он был назначен, ухитрился заняться столярным ремеслом: делал солдатам сундучки»[114]. «В день эвакуации южных армий из Крыма» Мартын в давке «на

---

[112] Воля России. 1929, № 8–9. С. 4.
[113] Там же. С. 5.
[114] Там же.

деревянном помосте пристани» переживает некий момент истины. «Блаженны есте, егда поносят вас, – вдруг твердо сказал Расколинос. Люди, уставшие от ожидания, повернули к нему головы. Он перекрестился и запел, сам не зная почему, молитву Ефрема Сирина»[115]. Момент истины здесь – это момент очередного «пересечения границы» действователем в структуре рассказа. Мартын вновь переживает нечто вроде того «истерического припадка» в церкви, который означал его первое пробуждение от прежней жизни: на пароходе он продолжал «петь молитвы и кланяться», пока не увидел с палубы «огненный туман горящего города». Архетипический образ этот – по определению Нортропа Фрая, один из архетипов апокалиптической образности, столь прозрачно ассоциирующийся с образами Страшного суда (например, у Босха), – явно символизирует конец времен и Божью кару. Тем более остро воспринимается происходящее человеком с сознанием Мартына. Пережив глубочайшее потрясение, он «опустился на узелок со своими вещами и тотчас заснул, глубоко вздыхая».

Уже заработав деньги на синий костюм и решившись «выйти в город», Мартын встречается в Париже с «чудесным» (в бретоновском смысле), прославляемом сюрреалистами с их культом кино, в темном зале кинематографа. Когда в «живой темноте» зала «заиграл оркестр, ему сразу стало не по себе». Соприкосновение со своеобразной метареальностью экрана, продукцией той или иной фабрики грез, становится началом «целого ряда неожиданных и странных событий», которые рассказчик называет «вспышкой душевного недуга Расколиноса».

Повествование в рассказе содержит как минимум три сосуществующие вполне параллельно точки зрения. Как в джазовой композиции, при исполнении которой попеременно солирует то один, то другой, то третий инструмент, каждая из этих трех точек зрения в определенный момент выходит на первый план, придавая письму те или иные качественные черты. Точка зрения, воссоздающая атмосферу, царящую в «таверне Великого Тюренна» и «самом большом кафе Монпарнаса», отличается от той, что воссоздает историю жизни Мартына. Если первой присущи склонность к гротеску, пародийность, пестрая визуально-акустическая экспрессионистичность («...за вращающимися дверьми, вдоль столиков, стульев и диванов красного дерева медленно плясали, как шарики, подбрасываемые фонтанами, звуки оркестров, игравших лирические фокстроты; и свет белых квадратных ламп печально лился на лысины; множество женщин с нарисованными лицами и смешанным выражением

---

[115] Воля России. 1929, № 8–9. С. 6 .

напряженности и презрения в глазах проносили мимо мужчин свои груди, свои меха; они, казалось, собирали в себе, они сгущали те мутные облака заблудившихся чувств, которые стелились по полу, как слишком тяжелые газы»[116]), то вторая лишена иронии. Ее стилистика более спокойна, фраза не так тяготеет к удлиненности, а экспрессивность в принципе остается в реалистических пределах, не перерастая в экспрессионистичность: «Тысячи лошадей, солдат и повозок, топча мерзлую, звонкую землю, быстро двигались к югу, и в ледяном воздухе далеко была видна и слышна эта сплошная масса, состоявшая из вздрагивающих лошадиных кож, синих и красных от холода человеческих лиц и тревожно дребезжавших железных ободьев колес»[117].

Третья – взгляд самого Мартына Расколиноса – наиболее ярко раскрывается в сцене первого посещения им кинематографа. Ее отличает некоторая эксцентричность, какая-то магически-экзальтированная субъективность, своеобразная взбудораженная иррациональность, которую повествователь называет «душевным недугом». Эта точка зрения в более-менее чистом виде выходит на первый план лишь эпизодически, придавая самой ткани повествования явно выраженный модернистический характер: «...монах увидел на полотне согнутую фигуру старика с длинными волосами, который скрывался в левом углу большого серого квадрата, сворачивая куда-то в сторону, и тотчас появлялся с другого края. Потом он исчез; его заменил юноша с движениями лунатика. На лице юноши были страшные, черные глаза; он быстро шагал по гладкой дороге, и зубчатые стены фантастического города двигались ему навстречу»[118]. (В данном случае ведь совсем неважно, какую картину смотрел Мартын: шедевр или ширпотребную поделку, реалистическую или нет. Важно лишь, *как* он воспринимает показываемое.)

В эпизодах появления Мартына в «таверне Великого Тюренна» и «самом большом кафе Монпарнаса» рассказчик возникает открыто, и само повествование приобретает форму ведущегося от первого лица. Но точка зрения рассказчика проявляется и в других эпизодах, где он, казалось бы, отсутствует. Герой-повествователь и рассказчик не вполне совпадают друг с другом, второй как бы стоит над первым, и отсюда – разные пласты повествования с присущими им отличительными чертами. Один из них можно было бы условно определить как тяготеющий к рационалистически-иронической манере вольтерьянского типа, другой – к объективно-реалистической.

---

[116] Воля России. 1929, № 8–9. С. 6–7.

[117] Там же. С. 5.

[118] Там же. С. 10.

Образ Антона Васильевича Привлекательного, которого «повсюду преследовало женское прозвище Анюта», раскрываемый через воссоздание его парижских приключений, как и история жизни Андрэ, в которую влюбляется Мартын Расколинос, – предмет и продукт точки зрения героя-повествователя. Пол де Мэн, в эссе «Мастер наших дней» указывающий, что «Борхеса скорее стоит читать с установкой на вольтеровскую повесть, чем на роман XIX века», резонно замечает: «...не ждем ведь мы от „Кандида" той же психологической проницательности или непосредственности переживаний, как от „Госпожи Бовари"»[119]. И история Анюты, и история Андрэ даны скорее «с установкой на вольтеровскую повесть», без «непосредственности переживаний» и сколько-нибудь подробного психологического анализа, присущих реалистической литературе XIX в.

И тот, и другая наделены скорее чертами, присущими определенному типу, чем индивидуально-характерологическими. Анюта – «*один из тех* (курсив мой. – *С. К.*) талантливых бездельников, родиной которых всегда оставалась Россия»[120]. С одной стороны, это типичный донжуан, меняющий «гостиницы и женщин», который, «служа в большой парижской прачечной, соблазнил хозяйку, скупую и дерзкую француженку»; с другой – вообще герой плутовского романа (или плутовской новеллы), ухитрявшийся «еще числиться в Сорбонне, играть в карты, танцевать и быть всегда прекрасно одетым». «Плутовской роман изображал жизнь, выведенную из ее обычной и, так сказать, узаконенной колеи, развенчивал все иерархические положения людей, играл этими положениями, был наполнен резкими сменами, переменами и мистификациями, воспринимал весь изображаемый мир в зоне фамильярного контакта»[121]. Соблазненная Анютой хозяйка «большой парижской прачечной» быстро утрачивает свое иерархическое положение, жизнь ее непоправимо выходит из обычной, узаконенной колеи: «...она забросила свои дела и углубилась с Анютой в монмартрские рестораны – и через четыре месяца осталась без денег, без прачечной и без Анюты, который неожиданно и совершенно бесследно исчез»[122]. Отыскав его «после долгих поисков» в «небольшом кафе, куда он нанялся играть вечерами на пианино», «француженка, сразу обмякшая и опустившаяся после потери всего своего состояния, долго плакала под Анютину игру; и так как Анюта по контракту имел право требовать в кафе какие угодно напитки,

[119] Иностранная литература. 1995, № 1. С. 208.
[120] Воля России. 1929, № 8–9. С. 7.
[121] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 183–184.
[122] Воля России. 1929, № 8–9. С. 7–8.

4 Зак. 825

то он спаивал ее и напивался сам почти ежедневно; и к концу вечера его пианино издавало такие странные звуки, что даже гарсон останавливался с подносом в руках, дивясь их необыкновенности»[123]. Здесь налицо не только восприятие изображаемого мира «в зоне фамильярного контакта», но и пародийное развенчание. Анюту в рассказе можно назвать деполитизированным двойником Лазаря Рашевского из «Товарища Брак». Погубившая некогда Татьяну Брак игра Лазаря на рояле своеобразно пародируется здесь изумляющими к концу вечера даже гарсона с подносом в руках «странными звуками» пианино, на котором играет Анюта, развенчавший хозяйку «большой парижской прачечной» в «обмякшую и опустившуюся француженку».

Образ Андрэ в рассказе также типичен. Она немыслима «вне той обстановки дебютов, авансов и жадности в любви и деньгах, к которой она привыкла». Любовницей Анюты она стала еще и потому, что «это тоже было предусмотрено негласными законами парижской среды актрис, певиц и танцовщиц, к которой Андрэ принадлежала душой и телом»[124]. Оба образа достаточно «тверды и конечны», их тяготение к «устойчивости и неподвижности» в рассказе наделено чертами гротеска и является неотъемлемой составной частью изображаемого с точки зрения героя-повествователя обычного уклада жизни «таверны Великого Тюренна», куда они каждый вечер ходили танцевать «под гармонику Росиньоля, погибшего музыканта».

Когда двухмерный мир Мартына Расколиноса пересекается с одномерным миром Анюты и Андрэ, резко ограниченным кругом раз навсегда определенной системы ценностей, повествование приобретает своеобразный объем, которому присущи три измерения. Взятые сами по себе, Анюта и Андрэ умещаются в пределах рационалистически-иронической точки зрения героя-повествователя, ориентированной «скорее с установкой на вольтеровскую повесть». Там же, где они взаимодействуют с Мартыном, чей образ в ракурсе точки зрения рассказчика представляет собой своего рода объективацию субъекта романтически-иррационального сознания, повествование приобретает объективно-реалистические черты, оказываясь сориентированным скорее на реалистическую традицию XIX в. с ее стремлением к психологической проницательности и непосредственности переживаний.

В истории Мартына Расколиноса каждое семантическое антиполе, куда он как герой-действователь попадал в результате «пересечения границы» из исходного, не то чтобы качественно

[123] Воля России. 1929, № 8–9. С. 8.
[124] Там же. С. 9.

изменялось само по себе, но всякий раз так или иначе утрачивало для него качество собственно противоположного по отношению к исходному. Сбежав из дому и поступив в монастырь, он в определенный момент и там «вдруг почувствовал себя необыкновенно одиноким». Мобилизация в красную гвардию, куда монахов «гнали плетками», в конечном счете по сути не слишком отличается от насильственной мобилизации в белую армию. Исходная противоположность одного и другого в каждом случае оказывается в конечном итоге всего лишь иллюзией, мнимостью. Мир, в котором происходят мытарства Мартына, словно бы лишен чего-то главного, к чему тот стремится. В мире этом оказывается невозможным достижение некоей благодати, обретение некоей подлинности. Мир сей словно бы поражен какой-то неизбывной скверной, и, когда Мартын видит с палубы корабля «огненный туман горящего города», он воспринимает происходящее как низвергнутую на град человеческий Божью кару. «Блаженны есте, егда поносят вас», – он говорит с позиций всего своего прежнего жизненного опыта, и поэтому «твердо»: для него это не абстрактно-моралистическая сентенция, а нечто выстраданное, глубоко конкретное в своей подлинности. Чем глубже воспринимается апокалиптическая значимость происходящего, тем значительнее оказывается очередное «пересечение границы».

Оказавшись в Париже – семантическое антиполе по отношению к исходному, всей его жизни в России, – он поначалу сливается с ним, теряется «в маленьких улицах окраины, где он поселился: в фабричных мастерских, в шуме и грохоте». Но, попав «сначала в монпарнасское кафе, а потом в кинематограф», Мартын оказывается в начале «целого ряда неожиданных и странных событий». Перед глазами потрясенного соприкосновением с магической метареальностью кино Расколиноса в синем свете прожекторов после окончания «фильмы» на эстраде появляется блистательное видение марева мнимостей – «девушка в сверкающем платье. Глаза ее блестели, тело сгибалось и разгибалось, струились медленные блестки ее юбки; и далекий голос, чужой и нежный, пел под приглушенную музыку скрипок и рояля. Необыкновенное, необъяснимое исступление вдруг овладело Расколиносом; и соседи с удивлением смотрели на пожилого человека с морщинистым лбом и маленькими глазами, беспорядочно фыркающего и смеющегося»[125].

Чувство, которое Мартын испытывает к Андрэ, – это не любовь, предполагающая, по определению Бердяева, мистический выход имманентного в трансцендентное, слияние свободы и смыс-

---

[125] Воля России. 1929, № 8–9. С. 10.

ла, это не та «*любовь*», которая «*есть содержание свободы*»[126], а нечто совсем иное. Поначалу газдановский персонаж испытывает то «чрезвычайно сложное душевное состояние», которое Ортега-и-Гассет в «Этюдах о любви» определил как «влюбленность»: «Эта „влюбленность", которую теория кристаллизации (стендалевская. – *С. К.*) представляет как душевную сверхактивность, ...является скорее оскудением и частичным параличом жизни нашего сознания»[127].

Между героем-действователем и окружающим его семантическим полем вновь устанавливаются отношения отличия. Он ощущает «тревожное одиночество, совершенно подобное тому, которое испытал много лет назад, когда стоял на коленях перед бесчувственным телом Тишки и глядел в его обезображенное лицо. Целая сложная сеть бессознательных правил жизни, ясных и несомненных для Мартына, вдруг точно сгнила и рассыпалась; и, лишившись ее, Расколинос стал беспомощен и бессилен»[128]. Характеризуя подобное состояние, Ортега писал: «Представим себе, что в один прекрасный день наше внимание парализуется и замрет на одном из объектов. Все остальное в мире окажется изгнанным, отторгнутым, как бы не существующим, и за отсутствием какого бы то ни было сравнения объект, в полном смысле приковавший к себе наше внимание, приобретет немыслимые масштабы. Тогда он действительно распространится по всей сфере нашего рассудка и один будет заменять для нас весь мир, отвергнутый из-за нашего упорного невнимания»[129].

Мартын неизбежно начинает чувствовать себя как тяжелобольной. Перед ним «заклубился мутный бред, которого Расколинос никогда не знал». Его одиночество на сей раз – это уже не то одиночество, которое, по определению Бердяева в «Смысле творчества», «соединимо с универсальностью», в котором «может быть больше универсального духа, чем в стадной общественности». («Всякое дерзновение, всякий творческий почин дают чувство одиночества, непризнанности, перерастают всякую данную общественность. ...Один может быть соборнее, универсальнее целого коллектива. В одном и одиноком Ницше больше универсального духа, чем в иной секте, ином социальном коллективе, даже чем в официальной церковности»[130]). И в мирской жизни в детстве и отрочестве, и в монастыре, и в плену у солдат красной гвардии, и на службе в белой армии одиночество Мартына

---

[126] *Бердяев Н.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 374.

[127] *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 376.

[128] Воля России. 1929, № 8–9. С. 11.

[129] *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. С. 377.

[130] *Бердяев Н.* Философия свободы. Смысл творчества. С. 380–381.

было по-своему дерзновенным и «перерастающим данную общность», по-своему соборным и универсальным по духу. На сей раз оно оказывается симптомом болезни, диагноз которой – одержимость.

Ортега писал: «То, что привлекло наше внимание, наделено для нас ipso facto большей реальностью, бытием более полноценным, чем то, что не привлекло, – нечто почти иллюзорное и безжизненное, дремлющее на подступах к нашему сознанию... Вполне понятно, что, обладая большей реальностью, оно оказывается более весомым, более ценным, более значительным и заменяет собой затененную часть мира... В том случае, если один объект привлекает наше внимание чаще и дольше обычного, мы имеем дело с „одержимостью"»[131]. «Каждую неделю Расколинос переезжал вслед за певицей в другой кинематограф – до тех пор, пока она не исчезла совсем и он не мог ее найти»[132].

Влюбленность Ортега рассматривает как лишь одну из разновидностей одержимости. Существует и религиозная одержимость. «Тут мы обнаруживаем немалое сходство между влюбленностью и мистическим порывом, в описаниях которого обычны ссылки на „присутствие Бога". И это не пустая фраза. Она отражает истинное положение вещей. Благодаря молитвам и медитациям мистика Бог, преисполнившись доподлинным бытием, становится неотделимой частью его внутреннего мира. Отныне и до тех пор, пока внимание не ослабеет, мистик нерушимо связан с Богом. Любое сильное внутреннее побуждение приводит его к Всевышнему, то есть вновь возвращает к представлению о нем»[133]. В целом отчасти тяготеющая к своеобразному антропоцентризму точка зрения эта интерпретирует мистицизм несколько рационалистически, не дифференцируя магический и мистический уровни религиозности. У Газданова в одержимой влюбленности Мартына дает себя чувствовать именно «сектантская, изуверская его кровь». Бердяев в «Смысле творчества» писал: «В психологии сектантства есть сверхличная магия, от которой нелегко освободиться. Вино сектантства пьянит, создает иллюзию экстатического повышения бытия»[134]. Именно реликтовое присутствие «вина сектантства» в сознании Мартына, доставшееся ему «по наследству», в значительной степени обусловливает его аффективную реакцию на магию кино, повлекшую за собой «вспышку душевного недуга», вовлекшую его в состояние влюбленной одержимости, пробудившую в нем бессознательное влечение.

---

[131] *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. С. 377–378.
[132] Воля России. 1929, № 8-9. С. 11.
[133] *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. С. 380.
[134] *Бердяев Н.* Философия свободы. Смысл творчества. С. 380.

Граница, пересечение которой казалось апокалиптически значимым, оказывается «смутной и тенеподобной»: для того чтобы разыскать Андрэ, герою-действователю приходится обратиться к Анюте, некогда служившему в той же батарее, где Мартын «делал солдатам сундучки», т. е. войти в определенное взаимодействие с окружением, казалось бы, бесповоротно покинутого семантического поля. Совершив этот шаг, оставивший временно работу на фабрике Расколинос оказывается во власти того призрачного существования, которое вел Анюта: он попадает в марево мнимостей, где все неверно, где царят произвол и случай, а смысл и свобода оказываются словно бы вывернутыми наизнанку. «Анюта принял его в пижаме, с папиросой во рту. На кровати, с которой он только что поднялся, лежал еще кто-то, закрывшись с головой одеялом. Монах, конечно, не мог бы подумать, что в постели Анюты спала Андрэ – хотя это было именно так. Расколинос увидел белую женскую ногу с обточенными, лакированными ногтями – и отвел глаза»[135].

Увлеченный соблазном и одержимостью, Мартын соскальзывает в некий иной, непонятный и незнакомый ему мир, в совершенно иную вселенную, где он не способен самостоятельно ориентироваться, ибо ничего не ведает о тех законах, по которым она живет. Характеризуя подобный план бытия в своей книге «О соблазне», Жак Бодрийар пишет: «Эта иная вселенная истолковывается уже не в терминах психических и психологических отношений, не в терминах вытеснения или бессознательного, но в терминах игры, вызова, агонистических дуальных отношений и стратегии видимостей – в терминах уже не структуры и различий, но соблазнительной обратимости, – вселенная, в которой женское начало не противопоставляется мужскому, но *соблазняет* его»[136]. Это мир, где «сила женственности есть сила соблазна», мир, где «женственность соблазняет потому, что никогда не оказывается там, где мыслится», тот мир, где «соблазн и женственность неотвратимы и неизбежны, потому что представляют собой не что иное, как оборотную сторону пола, смысла и власти»[137].

Если каждое прежнее пересечение границы в истории Мартына как героя-действователя в структуре сюжета можно рассматривать в качестве определенного восхождения, то на сей раз само направление движения обратно. Неверность того мира, в который он падает, соскальзывает в результате вспышки душевного недуга – бессознательного влечения, – выражается уже и в

---

[135] *Бердяев Н.* Философия свободы. Смысл творчества. С. 12.

[136] Иностранная литература. 1994, № 1. С. 61.

[137] Там же. С. 59.

своеобразной мистерии имен, когда мужчину называют женским прозвищем Анюта, а женщина носит вполне мужское имя Андрэ. Эта мистерия имен как бы намекает на некую амбивалентность самого объекта бессознательного влечения, источником которого уже является аффективное состояние и цель которого размывается и тонет в неопределенности марева мнимостей. Бодрийар пишет: «Фрейд прав: существует только одна сексуальность, только одно либидо – мужское. Сексуальность есть известная нам устойчивая и дискриминирующая структура, сконцентрированная вокруг фаллоса, кастрации, имени отца, вытеснения»[138]. В газдановском рассказе Мартын – герой-действователь, носитель мужской сексуальности, субъект либидо – оказывается в мире, где «женственность подается не в перспективе психической или биологической *бисексуальности*, но некоей *транссексуальности соблазна*, которую стремится подавить вся сексуальная организация, да и сам психоанализ, аксиомой которого является отсутствие какой бы то ни было иной структуры, кроме сексуальной, что делает его по природе неспособным говорить о чем-либо другом»[139].

В этом семантическом поле – в этом призрачном мире марева мнимостей – и структурные роли персонажей, и отношения между ними приобретают характер мерцающей амбивалентности. Анюта и Андрэ, эти персонифицированные, наделенные чертами антропоморфизма сюжетные функции условий и обстоятельств действия, в минном поле соблазна, на которое вступает герой-действователь, как бы стремятся выйти из своей структурной роли и перейти в качество героя-действователя в сюжете авантюрного типа (наподобие плутовского романа), втягивая таким образом сам сюжет в состояние своего рода типологической амбивалентности. Мартыну при этом уготовляется уже роль не героя-действователя, а наоборот – условий и обстоятельств действия. Не утрачивая роли субъекта либидо, он как бы превращается в этакого мышиного жеребчика, которого водит за нос ловкий плут, наживающийся на его «святости». Романтически-иррациональное сознание становится при этом объектом манипулирования. Анюта вовлекает Расколиноса в своеобразный «бутлегерский бизнес», когда предметом продажи в известном смысле становится именно «вино сектантства», и все это объясняется необходимостью зарабатывания денег для того, чтобы быть в состоянии жениться и содержать Андрэ. Бесконечная неопределенность, ложность происходящего своеобразно отражается – пародируется – в посвященной открытому по идее Анюты «Бюро

[138] Иностранная литература. 1994, № 1. С. 60.
[139] Там же. С. 61.

исповеданий и религиозных советов» и напечатанной «в распространенном вечернем листке» – «глупой» статье «Визит к святому». Статья эта состоит «из коротких строчек и вопросительно-неуверенных фраз: „Может быть, святой, может быть, грешный... Может быть, он, может быть, мы... Может быть, рай, может быть, ад..."»[140].

Глубоко закономерным выглядит то обстоятельство, что прозрение – пробуждение – Мартына происходит во сне. Оно симптоматично и в общем плане поэтики газдановской прозы легко включается в ряд ее отличительных черт, проявившихся в «Пробуждении» и позднее – в «Водяной тюрьме», дополняя его. Это – внутреннее, мистическое прозрение, исходящее из глубин метареальности сна, субъективности: оно гасится манипуляциями Анюты и Андрэ. Повторно – и окончательно – глаза Мартына на происходящее вокруг открываются в темном зале кинематографа: в сущности, это случайность, но случайность роковая. Счастливые совпадения и роковые случайности в газдановской прозе в дальнейшем вообще приобретают характер достаточно устойчивых, повторяющихся фабульных ходов и также становятся одной из отличительных черт поэтики.

В результате этого второго, окончательного прозрения бессознательное влечение Мартына трансформируется во влечение к агрессии и разрушению. Фабульность эпизода в кинематографе сменяется вполне остающимся в объективно-реалистических пределах, хотя и модернистически-обостренным формально, психологическим анализом (объектом его выступает психологическое состояние ступора), а в кульминационной сцене фабульность претерпевает уже иронически-пародийную мифологизацию, хотя ирония здесь достаточно мрачна и ощутима лишь вначале.

В микрокосме квартиры, где эта сцена происходит, «попугай жил своей непонятной птичьей жизнью, летая во сне и подпрыгивая на жердочке. Он не понимал ничего в тех событиях, которые происходили у людей, – он даже не знал, что принадлежит этим людям. Но подобно тому, как он чувствовал себя тревожно перед грозой, – он испытывал стеснение и беспокойство всякий раз, когда обычная жизнь, его окружавшая, вдруг менялась, становясь то более светлой, то более темной. Тогда он чаще кричал: „Pas vrai!" – точно отрицая возможность плохих новостей или слишком больших радостей, как пернатый мудрец, который давно и хорошо знает, что нет ничего значительного на земле и что и радости, и печали одинаково ничтожны перед его трехсотлетним бессмертием»[141]. Через иронически-эвфемистич-

[140] Воля России. 1929, № 8–9. С. 14.
[141] Там же. С. 20–21.

но пародируемый месмеризм здесь на уровне микроструктуры эпизода отчасти словно бы создается своего рода миметическая модель происходящего на уровне макроструктуры сюжета. Когда черный кот с голодными глазами – также обитатель квартиры, среди деталей обстановки которой еще в начале рассказчик выделил «и крохотный граммофон, чрезвычайно, однако, резкий и хриплый», – прыгает на птичью клетку и начинает бить лапой по прутьям, «стараясь достать попугая», «святой» буквально растаптывает его в припадке слепой ярости. То второе, случайное прозрение, которое произошло в кинематографе, на самом деле как бы ослепляет его. (Хотя в предкульминационном эпизоде он переживает некое подобие катарсиса, когда «ему казалось, что он с удивлением возвращается из бесконечно далекого путешествия, которое только что происходило и которое он быстро забывал», и «путешествие» здесь также скорее «trip», а не «journey»). Хотя Л. Диенеш и называет рассказ «Мартын Расколинос» чеховским – «чеховианским» – по духу, не в меньшей, если не в большей степени его можно было бы назвать и «мопассановским», а финальная сцена, когда трансформировавшееся во влечение к смерти первоначальное бессознательное влечение Мартына реализуется в суицидальной попытке (эта аутоагрессия является не чем иным, как проявлением «магической» идеи самоистязания, сектантской, еретической профанацией мистической христианской идеи самопожертвования), когда он ложится на рельсы в поле, но не погибает, а лишается «кисти правой руки», которую «отрезало колесом паровоза», очень напоминает эпизод из толстовского «Отца Сергия», где герой отсекает себе топором пальцы руки (символ кастрации?), дабы не поддаться соблазну.

Рассказ «Гавайские гитары» появился на страницах первого номера «Воли России» за 1930 г., т. е. практически параллельно с выходом в свет романа «Вечер у Клэр» и «Водяной тюрьмы». Поэтика всех трех произведений тяготеет в той или иной степени к поэтике литературы потока сознания, одним из крупнейших представителей которой в то время был Марсель Пруст. В «Водяной тюрьме», кроме того, явственны элементы поэтики сюрреализма, близость к которой отчасти ощущается и в «Гавайских гитарах». Поэтика литературы потока сознания внутренне связана с поэтикой сюрреализма: это как бы лицевая и оборотная, теневая стороны импрессионистического и постимпрессионистического художественного сознания. Идеологическая почва, на которой было суждено взрасти как сюрреализму, так и литературе потока сознания, была «распахана» бергсонианской философией. Л. Андреев в своей монографии «Марсель

Пруст» пишет: «Пруст, конечно, не сюрреалист. Но и он писал об огромном значении сна, воображения (reve), подсознательного, он непрестанно объявлял о бессилии разума и всесилии инстинкта. Пруст если и не подготавливал сюрреализм, то, во всяком случае, шел параллельно с сюрреализмом... И Пруст, и сюрреалисты вслушиваются в „глубины подсознания", откуда „нечто", „оно", „медленно плывет кверху", всплывает в сферу сознания и творчества»[142].

Внешне структура рассказа воспринимается как типично фабульная, тяготеющая к фабульности: это словно бы отчет о неких событиях, происходивших в определенной последовательности, перемежаясь чередой вполне повседневных случайностей. О случайности говорится уже в первой фразе текста: «Я ночевал в чужом доме, куда попал после случайной встречи со знакомыми, которые уговорили меня остаться у них, так как было очень поздно и холодно»[143]. Но качественные особенности структуры этого художественного текста далеко не сводятся только к фабульности. С самого же начала достаточно активно проявляется тот аспект повествования, который Ю. Лотман называет мифологическим, когда «текст моделирует весь универсум». Первые же фразы «Гавайских гитар» словно бы строят некий миф бесприютности и одиночества: ночь, чужой дом, очень поздно и холодно, встреча – случайна, сон на «глубоком и сыром диване», где чувствуешь себя «беспокойно и неловко» и т. д.

В русской литературе поэтике «потока сознания» вслед за «диалектикой души» у Толстого и Достоевского непосредственно предшествовала поэтика Чехова. А. Чудаков в монографии «Поэтика Чехова» пишет: «У Чехова фабула и сюжет рассказа или драмы подчинены тому, чтобы изображенный отрезок жизни не был „вырезан" из потока бытия, но осторожно вынут. Связи сохранены, нити не перерезаны, они тянутся дальше, за грань, обозначенную последней фразой рассказа. Поток бытия не имеет „концов" – он непрерывен»[144]. Речь здесь, конечно же, и о своеобразной роли того, что Лотман называет структурной рамкой, с которой в первую очередь связан «именно мифологизирующий аспект текста..., в то время как фабульный стремится к ее разрушению. Современный художественный текст строится, как правило, на конфликте между этими тенденциями, на структурном напряжении между ними»[145].

---

[142] *Андреев Л.* Марсель Пруст. М., 1968. С. 79.

[143] Воля России. 1930, № 1. С. 27.

[144] *Чудаков А.* Поэтика Чехова. М., 1971. С. 227.

[145] *Лотман Ю.* Структура художественного текста. С. 259.

А. Чудаков указывает, что «основу чеховской фабулы составляет конкретный эпизод, изображенный во всей его индивидуальной случайностности. Эпизоды не отобраны по признаку существенности для целого. События нерезультативны, судьбы не завершены. Все эти явления материала создают впечатление его неотобранности, следования автора за хаотичной сложностью бытия. Но чеховская фабула включает и явления второго рода – картины обобщенные, события результативные. В дочеховской традиции они главенствовали; эта главенствующая роль всячески поддерживалась сюжетом. В чеховской художественной системе действие сюжета направлено в сторону диаметрально противоположную. Под действием сюжета явления второго рода приближаются по впечатлению к явлениям первого.

И фабула, и сюжет демонстрируют картину нового видения мира – случайностного – и случайностного, во всей неотобранной множественности, его изображения»[146]. Как чеховской художественной системе присуща сориентированность текста на определенное взаимодействие фабульного и мифологического аспектов повествования, когда мифологичность как бы окутывается фабульностью и не то чтобы ассимилируется, но словно бы мимикрирует, прикидывается ею, приближается к ней по впечатлению, так и поэтика газдановских «Гавайских гитар» строится во многом «на конфликте между этими тенденциями»; она словно бы пронизана полем «структурного напряжения между ними». При этом в рассказе проявляются и те особенности поэтики, которые обнаруживались у писателя уже в «Превращении», «Мартыне Расколиносе» и «Водяной тюрьме», на этот раз приводя к любопытному художественному эксперименту на уровне сюжетосложения.

В отличие от чеховских рассказов поэтика «Гавайских гитар» подчеркнуто модернистична. Центр повествования перенесен вовнутрь, внимание сконцентрировано не на объекте, а на рефлексии субъекта, направленной на объект. Предметом изображения является субъективное сознание. Различные планы реальности, преломляясь в потоке сознания, сплетаются в сюжетно-фабульную структуру рассказа. При этом материальная реальность в определенном плане восприятия уже не противопоставляется реальности психической. В потоке сознания та и другая приобретают характер и значение равноценных планов реальности, способных взаимодействовать, воздействовать друг на друга. Чередуясь и накладываясь друг на друга, они скорее дополняют, чем опровергают один другой.

---

[146] *Чудаков А.* Поэтика Чехова. С. 228.

В таком ракурсе особое значение приобретают пограничные состояния сознания – не те, что выделяются психоаналитиками и подпадают под психоаналитический термин «пограничный случай», разумеется, но те, что уже встречались у Газданова в «Превращении» и других рассказах: это состояния сна, предсонья, погруженности в воспоминания, в восприятие эстетической метареальности. В потоке сознания, являющемся предметом изображения, они не менее реальны, чем непосредственные реакции на внешнюю объективную реальность, как рефлективные («я покраснел от стыда и гнева»; «я пожал плечами; ее поведение становилось все менее и менее понятным»), так и чисто физиологические («ноги у меня болели в то утро, как никогда»; «мне было так больно – ботинки неумолимо жали мне ноги, – что я просто не мог ей ничего объяснить»). Не случайно в финале рассказчик вспоминает «это» именно так: «...яма, туман, странное мясо за обедом, шампанское, статуэтки из черного дерева – и еще постоянная ноющая боль в ногах от слишком узких туфель...»[147]. В потоке сознания метареальность искусства приобретает почти физическую воплощенность («плачущее волнение металлического трепета в воздухе охватило меня»), а объективная реальность – боль в ногах от узких туфель – разрастается до какого-то метафизического значения и смысла. Реальность предстает импрессионистически-хрупкой, текучей, меняющейся, а границы между различными ее планами – смутными и тенеподобными.

Музыку гавайских гитар рассказчик впервые слышит именно в состоянии предсонья: «...вдруг комната заполнилась протяжными, вибрирующими звуками, соединение которых мгновенно залило мое воображение. Я не мог проснуться и открыть глаз; но я ясно слышал эти звуки и следил за их плачущим мотивом. – Снится мне это или нет? – спрашивал я себя. – Наверное, нет, потому что такую музыку я никогда бы не мог придумать. – Я долго слышал ее, вероятно, дольше, чем она продолжалась; но она становилась все тише и тише и стала смешиваться с каким-то другим шумом»[148]. Рассказав позднее хозяевам квартиры о слышанном ранним утром, он узнает, что «ничего такого быть не могло». «Но я твердо знал, что это неправда и что мелодия, звучавшая утром, не могла не существовать; или, думал я, даже если она не существует, то она все равно скоро появится, так как она уже живет в моей памяти»[149]. Примат субъективного здесь налицо: музыка не только может быть слыш-

[147] Воля России. 1930, № 1. С. 41.
[148] Там же. С. 27–28.
[149] Там же. С. 28.

на уже после того, как перестает звучать, но и до того, как она появляется, «даже если она не существует». В основе же субъективного – бессознательное, в глубинах которого, по словам Фрейда, «часто сливается воедино то, что в сознании расщеплено на два противоположных понятия»[150].

Романтическое двоемирие, всякий раз по-своему выраженное в поэтике рассказов «Превращение», «Мартын Расколинос», «Водяная тюрьма», представлено в «Гавайских гитарах» еще и по-новому. Корни его растут из глубинной амбивалентности жизни-смерти, проявления которой Фрейд в работе «По ту сторону принципа наслаждения» выделял на уровне бессознательного как «противоположность первичных позывов „Я" (инстинктов смерти) и сексуальных первичных позывов (инстинктов жизни)»[151], а Бахтин показал в таких традиционных образах карнавальной эстетики, как образ беременной смерти. В газдановском рассказе восходящая к этой амбивалентности дуалистичность по-разному проявляется в изображении непосредственного восприятия рассказчиком трагического факта и в эпизоде обеда, состоявшегося после похорон.

Как это было уже в рассказе «Товарищ Брак», описание усопшей в «Гавайских гитарах» подчеркнуто конкретно. В отличие от тех эпизодов-воспоминаний, где она была еще жива, подчеркнуто подробны описания деталей одежды. Эти приметы внешнего – вещного – мира демонстративно окружают, облекают ее, словно бы приникают к ней, ушедшей из жизни. Ее тело – исхудалое и беспомощное от болезни, когда она еще была жива, – словно обретает своего рода противоестественную воплощенность, сливаясь с вещами в вещественном мире.

О потрясенности фактом смерти рассказчик прямо не говорит ни слова. Однако подробность описания деталей психологически обоснована именно состоянием шока, переживаемого им. В чем-то это похоже на хемингуэевскую манеру письма: так в рассказах «На Биг-ривер» американский писатель описывает процесс рыбной ловли. О психологическом состоянии героя там не говорится ни слова, зато с какой-то необыкновенной скрупулезностью воспроизводятся детали его действий, и сам этот отрешенный автоматизм красноречиво свидетельствует о каком-то пережитом потрясении. Но если у Хемингуэя с его теорией невидимой части айсберга одним из важнейших элементов поэтики оказывается подтекст, содержащий в себе нечто недосказанное, умышленно опущенное, не названное в видимой части

---

[150] *Фрейд З.* Об особом типе выбора объекта у мужчины// *Фрейд З.* Либидо. М., 1996. С. 121.

[151] Там же. С. 170.

текста, то у Газданова дело обстоит несколько иначе. Подтекст в «Гавайских гитарах» также играет большую роль, но недосказанность оборачивается своеобразной разновидностью иносказания. Одним из художественных принципов, на которых строится повествование, можно назвать принцип эйдологического чередования образов. Так, выйдя из комнаты, где от запаха духов «становилось трудно дышать», рассказчик сталкивается в коридоре «с дряхлым стариком в черном пальто; он стоял, держась за перила, и так тяжело дышал, что я боялся, как бы с ним не случился разрыв сердца. Серые его глаза с яростным бессилием смотрели на меня...»[152]. И, кроме всего, персонаж этот – воплощенный коллапс, с которым сталкивается рассказчик, только что ощутивший сильнейшее душевное потрясение.

Дуалистичность проявляется в рассказе и через характер отношений рассказчика со сферой религиозного. С одной стороны, в основе его восприятия официальной церковности – вполне соотносимый с возрожденческим и вольтерьянским антиклерикализм. С другой стороны, во время странного обеда, последовавшего за похоронами, сознание рассказчика, уходя от конкретно-чувственного, пространственно-временного окружения в восприятие музыки и – через это состояние – в состояние погруженности в воспоминания, оказывается захваченным историей Иова, который «сидит в глубине времен, сдирает черепком свои струпья и протяжно вздыхает»[153]. И эта дуалистичность позитивистски-рационалистического и романтически-субъективного начал, соединенных в модернистской художественной форме потока сознания на уровне поэтики в «Гавайских гитарах», является одной из отличительных черт поэтики газдановской прозы 30-х годов, лежащей в основе ее своеобразной полифоничности. Позитивистски-рационалистическое восприятие официального церковного обряда по-своему не менее ярко выражает аффективность состояния сознания, претерпевшего потрясение и воспринимающего материальную, объективную реальность в ее проявлениях отрешенно-автоматически, чем романтически-субъективная рефлексия, сублимировавшая поток сознания в план ветхозаветной метареальности. Это – две стороны метафизического одиночества, далеким мифологическим аналогом которого в рассказе становится история Иова. И это то самое одиночество, в котором – перефразируя Бердяева – может быть больше соборности, чем в официальной церковности.

---

[152] *Фрейд З.* Об особом типе выбора объекта у мужчины// *Фрейд З.* Либидо. М., 1996. С. 170.

[153] Там же. С. 40.

Сцена похорон в рассказе по-своему иллюстрирует фразу Эдгара По о «смутности и тенеподобности» границ между жизнью и смертью. Туман здесь словно бы скрадывает границы между материальным и психическим, объективным и субъективным. Посреди этой тотальной неопределенности, когда туманная пограничность, «смутность и тенеподобность», казалось бы, полностью опровергает различия между теми или иными укладами, той или иной устойчивостью, «дама, сопровождавшая моего шурина», который «плакал все время», «воткнула в землю толстый пучок мимоз, напоминавших те неизвестные, некрасиво расцветающие растения, которые попадались у нас в России среди бурьяна и диких трав»[154], и «пригласила шурина и меня к себе в гости». Мимозы здесь не растут из земли, а втыкаются в нее и напоминают не просто расцветающие – понятие скорее положительного ряда, – но «некрасиво расцветающие растения», попадающиеся вдобавок в контрастно-дополняющем окружении «бурьяна и диких трав». Внешняя фабульность деталей на микроуровне фразы постоянно оборачивается мифологичностью, отражающей понижение значения категории вещи, – размытость, деформированность, смещенность той или иной укладной устойчивости, рациональной определенности. Действие силовых линий поля того структурного напряжения, которое возникает на конфликте между этими тенденциями и аспектами повествования, по-своему иллюстрирует, кроме всего, процесс сюжетного движения, свойства которого противоположны классификационному характеру бессюжетных текстов, утверждающих, по Лотману, «некоторый мир и его устройство», определенный *порядок* «внутренней организации этого мира»[155].

Поведение дамы явно противоречит какой-то устоявшейся логике поведения в подобной ситуации, некоему внутреннему *порядку*. Сначала «она говорит довольно странные вещи о необходимости немедленного забвения, которое нужно для того, чтобы впоследствии воспоминание ничем не омрачалось»[156], а затем «ее глаза, очень черные, стали оживленными; было похоже на то, что вся эта странная обстановка доставляла ей какое-то редкое и запрещенное удовольствие»[157]. Ситуация оказывается все более странной, дама настаивает на том, чтобы гости пили шампанское, пустые бутылки тотчас заменяются другими, и за десертом рассказчику кажется, что он «уловил в ее глазах спо-

---

[154] *Фрейд З.* Об особом типе выбора объекта у мужчины// *Фрейд З.* Либидо. М., 1996. С. 36–37.

[155] *Лотман Ю.* Структура художественного текста. С. 286.

[156] Воля России. 1930, № 1. С. 37.

[157] Там же. С. 38.

койное сладострастие». Через нее как будто затевает непонятную игру соблазн. Она словно бы олицетворяет «высочайшую привилегию женственности, состоящую в том, что она никогда, в известном смысле, не подступалась к истине, оставляя за собой абсолютное господство над царством видимостей. Имманентная сила соблазна: все и вся отторгнуть, отклонить от истины и вернуть в игру, чистую игру видимостей, и моментально переиграть и опрокинуть все системы смысла...; заставить видимости вращаться вокруг себя самих... лишь на этом уровне системы хрупки и уязвимы...»[158]. Сама апелляция к сфере субъективного – «чтобы впоследствии воспоминание ничем не омрачалось» – в ее устах оказывается замешанной на каком-то вульгарно-рационалистическом по духу утилитаризме, как если бы при этом ей была известна сила, способная управлять субъективностью, в основе которой – бессознательное.

Поведение ее вызывающе, и в нем угадывается тот самый вызов, который, по словам Бодрийара, «кладет конец всякому договорному отношению, всякому контракту, всякому обмену, регулируемому законом (естественным или законом стоимости) и подменяет их неким в высшей степени условным и ритуализованным *пактом*, неотступным обязательством отвечать и повышать ставки, управляемым каким-то фундаментальным правилом игры и следующим своему собственному ритму. В противоположность закону, который всегда куда-то вписан (в скрижали, в сердце или в звездное небо над головой), этому фундаментальному правилу не нужно излагать или формулировать себя, *оно никогда не должно излагаться*»[159]. Вызовом этим управляет сила соблазна: «Это сила привлекающая и отвлекающая, сила поглощающая и завораживающая, вызывающая коллапс не только пола, но и всего реального в его совокупности. Сила вызова – ...всегда лишь неуправляемая эскалация милосердия и жестокости, мгновенная вспышка страсти, к которой может присоединиться и секс»[160]. Именно действием этой силы вызывается в газдановском рассказе возникновение весьма своеобразной напряженности: «Я испытывал необычное стеснение, мне становилось то холодно, то жарко; и у меня было такое чувство, точно мы остались одни в этой квартире, чтобы совершить какую-то нехорошую вещь. Я проглотил слюну и вспомнил, что совершенно так же чувствовал себя, когда впервые остался наедине с женщиной»[161].

---

[158] *Бодрийар Ж.* О соблазне// Иностранная литература. 1994, № 1. С. 62.

[159] Там же. С. 65.

[160] Там же. С. 64.

[161] Воля России. 1930, № 1. С. 38.

Бессознательное настойчиво сигнализирует о себе. Вступая «в область философии Шопенгауэра, для которого ведь смерть является подлинным результатом и, таким образом, и целью жизни, а сексуальный инстинкт – воплощением воли к жизни», Фрейд в работе «По ту сторону принципа наслаждения», ссылаясь на теорию Э. Геринга «о процессах, происходящих в живой субстанции», согласно которой «в этой субстанции непрерывно наблюдаются два процесса противоположного направления – один конструктивный, ассимилирующий и другой – разрушающий, диссимилирующий», предлагал «признать в этих двух направлениях жизненных процессов деятельность наших обоих видов первичных позывов – инстинктов жизни и инстинктов смерти»[162]. Изначально дуалистическое понимание деятельности бессознательного как своеобразной амбивалентности первичных позывов «Я» (инстинктов смерти) и сексуальных первичных позывов (инстинктов жизни) у Фрейда становится острее уже в качестве понимаемого как противоположение на уровне биологического первичных позывов жизни и первичных позывов смерти.

В гостиной у дамы обнаруживается шкаф с книжками Бодлера, Гюисманса, Эдгара По, Гофмана и томом «петербургских рассказов Гоголя в роскошном издании», и само появление в общем музыкальном строе «Гавайских гитар» имен и произведений этих писателей служит своеобразной переправой потока сознания в сферу метареальности искусства, произрастающую из сферы субъективного. Сам подбор имен явно демонстративен. Помимо Эдгара По, Гоголя и Бодлера, здесь называются Гофман, столь проникновенно писавший о музыке (именно это достоинство выделял у него в свое время Бальзак, не понимавший, впрочем, почему о Гофмане вообще так много говорят), и Гюисманс, в чьих произведениях одной из характерных черт является соединение натуралистичности и налета мистицизма, а роман «По течению» называется среди непосредственных предтеч литературы потока сознания. Творчество каждого из названных писателей так или иначе выражает иррациональное начало, на значительность которого в искусстве Газданов указывал в своих «Заметках...».

Книги эти в шкафу соседствуют с архаической малой пластикой – двумя или тремя десятками «фигурок из слоновой кости, неприличных, но очень хорошо сделанных», но внимание рассказчика привлекает не просто эротика. «В самом углу полки, закрытые крохотной ширмой, лежали три статуэтки из черного дерева. Одна изображала лежащую на спине женщину, дру-

[162] *Фрейд З.* Либидо. С. 174.

гая – обнимающихся людей и третья – дракона. Статуэтки были сделаны из очень черного и блестящего дерева. Лежащая женщина с тяжелыми, каменными глазами, казалось, плыла на спине; вино ударило мне в голову, когда я посмотрел на нее, и я сразу представил себе, что она спит, и плывет, и видит во сне черные берега с неподвижными деревьями и дремлющими чудовищами, – и потом ее сон переходит к видениям жестокой и мрачной любви. И я перевел глаза на дракона. Разные части человеческих тел, мужских и женских, переплетались на его груди; черные гладкие руки девушки, которая была под ним, охватывали его спину. Деревянный хвост дракона оканчивался змеиными головами. Рядом с ним были обнимающиеся любовники; их тела были так соединены, что оставались видны только спины, ноги и головы; и колени женщины были повернуты вправо и влево тем бесконечно знакомым движением, которое сделала бы всякая женщина, – и меня поразила необычайная верность этого положения, – голова же ее с тяжелыми волосами была сильно откинута назад. Но лицо мужчины было рассеянным и враждебным – как на известном рисунке Леонардо, которого, впрочем, японский скульптор, может быть, не знал»[163].

В рассказе нигде специально не уточняется, что фигурки эти принадлежат архаическому искусству, но явная архетипичность образов, выражаемых ими, очевидна. Они безусловно являются продуктом романтического художественного сознания, и их причудливость и фантастичность несомненно соотносимы в первую очередь с архаическим мироощущением, а не с европейским романтизмом. Особенно важно здесь указание на японскую – дальневосточную – принадлежность, а также упоминание имени классика европейского Возрождения Леонардо да Винчи. Весь этот эпизод – погруженность в восприятие содержимого шкафа – субпространства в пространстве гостиной (являющемся также субпространством по отношению к пространству города), где, подобно упрятанным одна в другую матрешкам, на верхней полке – *над* книгами – «статуэтки из черного дерева» лежат, в свою очередь, отгороженные, «закрытые крохотной ширмой» (деталь материальной культуры, пришедшая в европейский обиход наряду с веером, кстати сказать, из Китая), – мифологичен, сориентирован на моделирование определенного универсума. В последнем, сердцевинном отсеке, словно бы помещенном уже за теми сферами и кругами (над ними), где находятся романтики, символисты, декаденты, премодернисты, а также экзотическая эротика и архаическая фантастика и причудливость, обнаруживается не что иное, как своеобразное художественное, пластическое воплощение архаической

[163] Воля России. 1930, № 1. С. 39–40.

китайской – дальневосточной! – идеи вечного Дао, распадающегося на инь и ян. Инь воплощается здесь в художественной конкретно-чувственной пластической форме в образе женщины, колени которой «были повернуты вправо и влево тем бесконечно знакомым движением, которое сделала бы всякая женщина». Ян – в образе мужчины, и присутствие классического качества в этом начале обусловливает ассоциацию с рисунком Леонардо, «которого, впрочем, японский скульптор, может быть, не знал».

Речь здесь, разумеется, идет не об этнографии, а об устремленности взгляда из эмпирии – за просвечивающие друг сквозь друга разные планы бытия – к миру «довременных подлинников». Рюноскэ Акутагава в небольшом эссе «Голос Запада», вошедшем в цикл эссеистических миниатюр «Литературное, слишком литературное», писал: «Я чувствую „голос крови" в гогеновской оранжевой женщине. А вот в „Молодом будде" Редона чувствую „голос Запада"»[164]. И речь у Акутагавы шла не о различиях на уровне национальной ментальности, а о типологическом противоположении романтического и классического типов художественного сознания. Два французских художника в восприятии японского писателя оказывались не столько объединенными интересом к Востоку, как это могло бы иметь место, если бы все дело было в общем этнографическом интересе, сколько противоположными друг другу, как выразитель «голоса крови» и «голоса Запада».

«Голос Запада» он воспринимает как продукт «почвы далекого Запада», в которой «пустила свои корни удивительная Греция»[165]. Идеал античной красоты японский писатель находит в греческой керамике и скульптуре: «Красота этих произведений есть красота греческих богов. Это предельно чувственная, я бы сказал, сверхъестественная – по-другому не скажешь, – чарующая красота, заключенная в красоте физической. ...самым непосредственным образом заставила меня почувствовать Грецию красота Редона, которую я упомянул...»[166] «Голос Запада», таким образом, для Акутагавы – это прежде всего голос классической античности, отголоски которого слышны в последующем искусстве: «Некоторые усматривают свой Запад в немецком экспрессионизме, умершем к 1914–1915 годам. Другие нередко усматривают его в Рембрандте и Бальзаке» или искусстве рококо. «Все это действительно Запад. Но в его тени я со страхом вижу проснувшегося Феникса – удивительную Грецию.

---

164 *Акутагава Р.* Слова пигмея. М., 1992. С. 324.
165 Там же. С. 325.
166 Там же. С. 325–326.

Со страхом? А может быть, без страха? Но все равно, одновременно с непонятным протестом я не могу не испытывать нечто близкое животному магнетизму, влекущее меня к Греции»[167].

Выстраивая типологический ряд классических стилей истории искусства, Акутагава обращался и к эпохе эллинистических «псевдоморфоз», которым не суждено было нивелировать типологические отличия классического–романтического, вновь и вновь по-разному проявлявшиеся в последующие эпохи. Он писал: «Идейное противостояние эллинизма и гебраизма породило массу споров. Но мне они малоинтересны. Я прислушиваюсь к ним не больше, чем к уличным выступлениям. Но греческая красота, о которой я говорю, ...для меня... смело может быть названа „страшной". Только в ней, я имею в виду Грецию, можно почувствовать „голос Запада", противопоставленного Востоку. ...По мере того как мы будем познавать Запад, удивительная Греция непременно втянет нас либо наших детей и внуков в свою орбиту... Великая Индия, мне кажется, поможет Востоку протянуть руку Западу. Но это дело будущего. Запад, самая суть Запада – Греция, сейчас не пожимает руки Востока. Гейне в „Богах Греции" говорит, что боги эти, изгнанные крестом, обитают теперь в западной глуши. Пусть в глуши, но все равно на Западе. А нам не остается ничего другого, как оставаться на Востоке. Запад, даже после кровавого гебраистского крещения, отличается от нашего Востока. Самый разительный пример – эротика. Они даже в чувственных наслаждениях отличаются он нас»[168].

Если в своей прозе японский модернист (а это значит – модернист на свой, особый лад, во многом ориентировавшийся на ориентальную, дальневосточную, японскую литературную традицию в стремлении синтезировать ее с той западной традицией, которая представлена для него именами По, Достоевского, Франса, Бодлера, Мопассана) часто оказывается близок именно романтической эволюционной линии западного искусства, то «голос Запада» для него – это голос именно западной классики разных эпох, восходящей к античной. Живопись постимпрессиониста Гогена воспринимается как нечто родное – в ней слышится голос крови – и противопоставляется «голосу Запада». Слова романтика Гейне, уже в XX в. словно бы проиллюстрированные написанным на старофранцузском языке романом Жозефа д'Арбо «Чудище из Ваккареса», истолковываются в пользу такого противопоставления. С одной стороны, культурно-исторический экскурс Акутагавы, разграничивая социально-исторический и

[167] *Акутагава Р.* Слова пигмея. М., 1992. С. 326.
[168] Там же.

культурно-исторический пласты общего эволюционного потока и указывая на автономность последнего, концентрирует внимание на культурно-психологических различиях. С другой – различия эти толкуются как этнокультурные и этнопсихологические. На самом деле, в рассуждениях этих чувствуется постоянное стремление не пробить, но обтечь препятствие, освободиться от самой логики «голоса Запада» («Если бы я мог освободиться от всего этого, мне бы хотелось прежде всего освободиться от „голоса Запада"»[169]), в полной мере присущей романтическому художественному сознанию в отличие от ориентального, с которым оно стыкуется через магическое архаическое мироощущение.

Акутагаве не случайно кажется, что именно Великая Индия «поможет Востоку протянуть руку Западу». «Довременные подлинники» так или иначе являются еще и вневременными, их доисторичность внеисторична. Индийская архаика, которая «является самым решительным выражением абсолютно аисторической души», способна по-своему примирить взгляд, который со страхом, а может быть, уже и без страха видит в тени Запада, представленного искусством рококо, реализма, экспрессионизма, «проснувшегося Феникса – удивительную Грецию». (Феникс, конечно же, мифологическое выражение идеи цикличности, отрицающей поступательное движение, историю, т. е., в определенном смысле, выражение аисторичности и отсутствия ощущения «когда»). С другой стороны, идея нирваны так или иначе является выражением некой сверхчувственной реальности, и путь к ней лежит через романтическую субъективность, в основе которой – бессознательное.

В самих недрах античности Акутагава опосредованно – через Ницше – обнаруживает непостижимую и вызывающую противоречивость: «Поэт в „Заратустре", увидевший себя в статуе Диониса, представляющего собой как бы вызов Аполлону, был счастлив. ...не эта ли непостижимая Греция препятствует полноценному переводу на наш японский язык художественных произведений – слишком западных. ...Можно на эту проблему посмотреть и с обратной стороны: непонимание рыжеволосыми китайской поэзии совершенно естественно. ...Известно, что Пикассо... например, обнаружил неведомую прелесть в африканском искусстве. Но когда Запад увидит неведомую прелесть в восточном искусстве?..»[170].

В рассуждениях Акутагавы постоянно дает себя знать та восточная логика, которая способна обходиться без закона исключенного третьего. Непостижимым для него оказывается в конеч-

---

[169] *Акутагава Р.* Слова пигмея. М., 1992. С. 326.
[170] Там же. С. 327.

ном итоге даже не столько предельная, сверхъестественная чувственность античного искусства, «чарующая красота, заключенная в красоте физической», как именно бинарно-оппозиционный принцип, лежащий в основе «голоса Запада». В параметрах такой логики и эстетики между монологичностью и полифонией не остается места для амбивалентности. Оборотной стороной монологичности здесь является полифония, которая носит базовый, основный характер. («Чистое бытие – есть внутренний предел всякого существования и поэтому превосходит различие между внутренним и внешним, субъектом и объектом, единым и множественным, сокровенное единство бытия неотличимо от всего разнообразия мира»[171]). Речь в такой системе может идти не о двусмысленности, но о многосмысленности, и многосмысленность эта проявляется уже в самой сути иероглифической графики, коренным образом отличающейся от самих типов западной: письмо слева направо в эллинистическом, античном варианте и, наоборот, справа налево в том, который Акутагава называет «гебраистским». В определенном смысле сами особенности дальневосточной графики более соотносимы с архаической клинописью Вавилона и архаикой египетских иероглифов, но, в отличие от тех и других, прошедшие сквозь превратности истории, они сохранили жизнь; их сегодняшняя многосмысленность – результативная живая реалия. Создаваемая на основе этой графики современная литература скорее *возвращается* к бахтинской идее амбивалентности; ее полифоничность стыкуется с этой идеей, как бы оглядываясь на нее, поскольку на пути ее движения от монологичности к полифонии стадия амбивалентности неактуальна как неприсущая самой логике, лежащей в ее основе. Именно с этих позиций Кэндзабуро Оэ в своей Нобелевской речи, так и озаглавленной «Многосмысленностью Японии рожденный», говорит о том принципе, «который Михаил Бахтин называет образной системой гротескового реализма, или смеховой народной культурой», принципе, в котором столь актуальна для современного японца «важность материальных начал, соотношение между космосом, социумом и физическим миром, тесная соотнесенность смерти и устремленности к новому рождению, смех, который ниспровергает любую иерархичность»[172].

Герою-повествователю в «Гавайских гитарах» открывается не столько «неведомая прелесть восточного искусства» (это произошло бы скорее в том случае, если бы внимание его привлекли

[171] Боги и люди древнего мира. Го Сян (IV–III в. до н. э.). М., 1993. С. 153.

[172] Иностранная литература. 1995, № 5. С. 182.

собственно эротические фигурки из слоновой кости, ибо эротика, по словам Акутагавы, являет собой «самый разительный пример» различий Запада и Востока), сколько архетипическая «довременная подлинность», выраженная в архаических статуэтках из черного дерева: происходит состыковка европейского модернистского художественного сознания с миром архаического искусства, подобная той, что произошла у Пикассо, открывшего «неведомую прелесть африканского искусства» (в значительной степени повлиявшую, кстати сказать, и на живопись Модильяни). Подобная состыковка происходит и у Жозефа д'Арбо в демонстративно написанном на старофранцузском «Чудище из Ваккареса», где обитающим в европейской глуши оказывается античный Пан, образ, выражающий мифологическую противоположность античному аполлоническому началу и по-своему указывающий на присутствие романтического начала в античной архаике. Встреча магической архаики с романтическим сознанием происходит в творчестве американского писателя Амброуза Бирса, англоязычного индейца, имя которого с симптоматичной неизбежностью всплывает в эссеистике как японского модерниста Акутагавы, так и европейского американца Хемингуэя, под конец жизни ставшего карибским американцем. О подобной встрече говорил и Маркес, назвавший в одном из своих интервью Фолкнера карибским писателем. И наконец, подобная встреча модернизма XX в. с магической архаикой происходит не только в творчестве Борхеса, но и у Алехо Карпентьера, Карлоса Фуэнтеса, Жоржи Амаду и других латиноамериканских писателей, совокупная творческая деятельность которых не так давно привела к латиноамериканскому буму в послевоенной литературе и актуализировала понятие «магический реализм».

Ст. Никоненко во вступительной статье к трехтомному собранию сочинений Газданова ссылается на Вяч. Вс. Иванова, назвавшего писателя представителем «магического реализма»[173]. Определение Вяч. Вс. Иванова вряд ли можно оспорить в том смысле, что встреча художественного сознания романтического типа с миром магической архаики безусловно происходит в газдановской модернистской прозе. Что же касается встречи восточного и западного миров, о которой писал Акутагава, то если даже попытки достичь «рукопожатия» Запада и Востока в искусстве – к примеру, в «Западно-восточном диване» Гёте – с позиций Акутагавы выглядят достаточно призрачными, – все же вопреки пресловутой поэтической формуле Киплинга из «Баллады о Востоке и Западе», на уровне идеологии и метафизи-

---

[173] *Газданов Г.* Собр. соч. М., 1996. Т. 1. С. 13.

ки (не говоря уже о технологии) такая «встреча» все же по-своему происходит в послевоенном мире, и именно «через Индию», хотя и совсем иначе. Эрих Фромм в работе «Психоанализ и дзен-буддизм» пишет: «Каждая из двух систем представляет собой характерное выражение восточной и западной мысли. *Дзен-буддизм* является синтезом рациональности и абстрактности Индии с конкретностью и реализмом Китая. *Психоанализ* настолько же исключительно принадлежит Западу, насколько дзен Востоку; психоанализ – дитя западного гуманизма и рационализма, а также романтизма 19-го века с его поисками темных сил, ускользающих от рационализма»[174], подчеркивая при этом, что «даосизм и буддизм (слившиеся в дзен-буддизме)» помогают современному западному человеку «найти ответ на экзистенциальные вопросы – в главном тот же, что дает иудео-христианская традиция, но не противоречащий рациональности, реализму, независимости, то есть ценным достижениям современного человека. Парадоксальным образом восточная религиозная мысль более соответствует рациональному мышлению Запада, чем сама западная религиозная мысль»[175].

После эпизода, в котором происходит соприкосновение с миром искусства магической архаики, в газдановском рассказе звучит та же музыка, которую рассказчик уже слышал – вне зависимости от того, звучала она или нет в плане материальной реальности, в самом начале сюжета. Это – гавайские гитары, т. е. вновь так или иначе, с одной стороны, реалия (даже если и вестернизированная) архаического или близкого к магической архаике мира, а с другой – «самое романтическое» и «единственно подлинно романтическое из всех искусств», которое «имеет своим предметом только бесконечное». В потоке сознания всплывают из памяти слова одного из друзей рассказчика, необычайно талантливого художника, который «говорил мне, осуждая чью-то картину:

– То, что мы видим, это воображение, а воображение – это музыка и звуки, – хотя это и кажется невероятным»[176].

Амбивалентность, буквально пронизывающая повествование на всех уровнях, вновь дает о себе знать. «Невероятно исхудавшая женщина», которая «ела жирную кость, погрузив в нее свое острое и тонкое лицо»,[177] на ожившей в памяти, всплывшей в потоке сознания картине, контрастно сменяет в эйдологичес-

---

[174] Дзен-буддизм и психоанализ. Эрих Фромм. Дайзетцу Судзуки. Ричард де Мартино. М., 1995. С. 5.

[175] Там же. С. 9.

[176] Воля России. 1930, № 1. С. 40.

[177] Там же. С. 41.

ком чередовании, которым управляется ход повествования, хозяйку гостиной, «с таким видимым наслаждением» евшую «громадные груши» за десертом. Между ними же оказывается архетипический образ женщины, чьи колени «были повернуты вправо и влево тем бесконечно знакомым движением, которое сделала бы всякая женщина». Сам вопрос – «И разве искусство не должно быть наивно?»[178] – двойствен. То значение, которое в свое время вкладывал в понятие «наивное искусство» Шиллер, противопоставляя его «сентиментальному искусству» (в терминологии Юнга подобное противопоставление определяется как противоположность экстравертного – интравертного), оборачивается в данном контексте уже другим значением, когда наивным называется магическое архаическое, примитивное искусство (своеобразной русской разновидностью которого можно назвать лубок).

Максим Горький, указывавший Газданову в личном послании на упрощенность концовки «Гавайских гитар», которую он воспринимал как признак влияния «словесной виртуозности» современной французской литературы на молодого русского прозаика, отчасти деформировавшего его дарование и связывавшего его самобытность, мешавшего ей раскрыться в полной мере, возможно, не принимал в расчет эйдологический принцип, определивший особенности сюжетосложения в поэтике рассказа. Равноценная значимость планов объективной, материальной и субъективной, психической реальности в ракурсе модернистской формы потока сознания закономерно воспринимается традиционным сознанием не вполне всерьез, а скорее как своего рода элемент игровой условности. Между тем в структуре данного художественного текста планы эти, кроме всего, представляют собой противополагающиеся семантические поля. Рассказчик, амбивалентно совмещающий роли границы между ними, которой приданы черты антропоморфизма, и героя-действователя, способного пересекать границу, безусловно не совпадает с окружением семантического поля, представленного планом объективной реальности. Его пребывание в ней – настоящий миф одиночества и бесприютности. При этом окончательно слиться с окружением семантического антиполя по отношению к исходному, представленного планом субъективной, психической реальности, – словно бы погрузиться в нирвану, откуда нет обратного хода, – он также не в состоянии. Речь, таким образом, может идти не об упрощенности концовки (как если бы какой-то существенный композиционный элемент сюжета был нарочито опущен – подобно тому, с чем иногда приходится сталкиваться в

[178] Воля России. 1930, № 1. С. 40.

хемингуэевских рассказах), а лишь о некоторой структурной незавершенности сюжета – черте, вполне присущей модернистской поэтике вообще.

М. Бахтин писал о том, что «рационалистическая „философская повесть" Вольтера и романтическая „философская сказка" Гофмана имеют общие жанровые черты мениппеи и одинаково резко карнавализованы при всем глубоком различии их художественного направления, идейного содержания и, конечно, творческой индивидуальности (достаточно сравнить, например, „Микромегас" и „Крошку Цахес")»[179]. Отличительной чертой поэтики газдановской прозы является соединение рационалистической иронии вольтерьянского типа и романтического визионерства, в результате которого во многом и складывается основа ее своеобразия. Соединение это так или иначе происходит через посредство «приводного ремня» карнавального мироощущения.

Сама форма повествования в рассказе «Черные лебеди», появившемся на страницах «Воли России» также в 1930 г., в известном смысле носит отчасти амбивалентный характер. Если в целом повествование идет от первого лица, то в ряде эпизодов фактическое присутствие рассказчика либо логически исключено, либо прямо не обозначено, и форма повествования как бы претерпевает определенную трансформацию, изменяется – оно словно ведется уже от третьего лица. Если в «Мартыне Расколиносе» своеобразно объективизируется олицетворенное и персонифицированное иррационально-субъективное сознание, то главный герой и объект художественного внимания в «Черных лебедях» – Павлов – олицетворенная рационалистичность. Это качество является доминантой данного образа, хотя в результате и оказывается пагубно соединенным с мечтательностью.

Отношения между рассказчиком и Павловым очень напоминают мистерию двойников, – даже внешне глубоко наглядное аллегорическое выражение диалогизированности. А мотив двойничества, столь популярный в символистской литературе (у любимого газдановского Блока и других), как известно, имеет очень древние, архаические корни (Диоскуры, Ромул и Рем, Ахсар и Ахсартаг в архаическом Нартском эпосе и т. д. и т. п.) и довольно распространен в модернистской литературе. В литературе магического реализма также встречается очень часто: не только у ультраиста Борхеса, но и, к примеру, у Маркеса, «Сто лет одиночества» которого иногда называют пародией на всю историю мировой литературы, и у многих других. У Газданова рассказчик в «Черных лебедях» объясняет постоянное любопыт-

[179] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 158.

ство, которое влекло его к Павлову, тем, что, «разговаривая с ним, я забывал о необходимости – которую обычно не переставал чувствовать – каким-нибудь особенным образом проявить себя – сказать что-либо, что я находил удачным, или высказать какое-нибудь мнение, не похожее на другие; я забывал об этой отвратительной своей привычке, и меня интересовало только то, что говорил Павлов, это был, пожалуй, первый случай в моей жизни, когда мой интерес к человеку не диктовался корыстными побуждениями – то есть желанием как-то определить себя в еще одной комбинации условий»[180].

Одиночество Павлова тотально – «он был окружен средой, сквозь которую чувства других людей не могли проникнуть, как не проникают световые лучи через непрозрачный экран»[181],– и тотальность эта напоминает тотальность одиночества героя-повествователя в «Превращении». На первый взгляд незримая стена, от которой «отскакивают оскорбления и угрозы, мысли и желания других людей» в «Превращении», и подобная непрозрачному экрану окружающая Павлова среда, непроницаемая для чувств других людей, – безусловно разновидности одного рода. Но в отличие от того, как это было в «Превращении», на сей раз предпринимается попытка обосновать одиночество персонажа социально-психологическими факторами и, в частности, его деклассированностью: «...он не был ни рабочим, ни студентом, ни военным, ни крестьянином, ни дворянином – и он провел свою жизнь вне каких бы то ни было сословных ограничений: все люди всех классов были ему чужды»[182]. Парадоксальным образом такая попытка скорее включает Павлова в определенную общность, чем проясняет сущность его отъединенности: ведь деклассирован он – как и другие.

На новом витке своей творческой эволюции Газданов сызнова попытался создать реалистическое произведение. Повествовательная манера в «Черных лебедях» свободна от подчеркнутой экспрессионистичности, свойственной дебютным вещам, равно как и от импрессионистичности и визионерства, присущих газдановским рассказам «Превращение», «Водяная тюрьма», «Гавайские гитары». Газданов словно бы настойчиво старается писать в объективно-реалистической манере: с одной стороны, исключая визионерские наплывы, а с другой – дистанцируясь через остраненность рассказчика от доведенной до предела рационалистичности Павлова и избегая, таким образом, смещения точки зрения с позиций объективно-рациональных к рационалис-

[180] Воля России. 1930, № 9. С. 700.
[181] Там же. С. 709.
[182] Там же. С. 707–708.

тичности, разграничивая точки зрения рассказчика и центрального персонажа. Однако сознательное стремление к реалистичности в рассказе остается лишь внешней, видимой чертой повествовательной манеры. На самом деле, несмотря на все социально-психологические мотивационные обоснования, образ Павлова с какой-то симптоматичной непреодолимостью приобретает черты не реалистического характера, пребывающего в «золотой середине» жизни, а романтической исключительности, отрицающей и «золотую середину», и – в конечном итоге – жизнь как таковую.

Газдановский Павлов оказывается чем-то похож на идееносных персонажей Достоевского, искавшего, по замечанию Бахтина, «такого героя, который был бы сознающим по преимуществу, такого, вся жизнь которого была бы сосредоточена в чистой функции осознания себя и мира»[183], но его идееносность отличается некоторой схематичностью и прямолинейностью. Типологически он включается – и опять-таки лишь отчасти – в ряд таких персонажей, как тургеневский Базаров и Рахметов у Чернышевского: образ этот также иллюстративен. Павловский стоицизм соотносим с рахметовским, а некоторый цинизм и резкость – соответственно со сходными базаровскими чертами. Но образ этот в отличие от тех, так или иначе иллюстрирующих некую позитивную (и – позитивистскую!) идеологию (при всем базаровском нигилизме он скорее человек будущего, «новый» человек с перспективой развития; смерть его нелепа в силу своей случайности), становится своеобразной художественной иллюстрацией картезианства, помноженного на романтический максимализм. Павлов лишь отчасти похож на «человека из подполья» у Достоевского, персонажа, который «не только растворяет в себе все возможные твердые черты своего облика, делая их предметом рефлексии, но у него уже и нет этих черт, нет твердых определений, о нем нечего сказать, он фигурирует не как человек жизни, а как субъект сознания и мечты»[184]. Газдановский персонаж, «тупиково» совместивший в себе картезианскую идеологизированность с романтической устремленностью к сфере ускользающего от рационализма, в определенном смысле также «фигурирует не как человек жизни, а как субъект сознания и мечты», но в отличие от «подпольного человека» не утрачивает «твердые черты своего облика».

В диахроническом плане сам подход Газданова к своему персонажу отличается от подхода Достоевского и Толстого, напоминая скорее чеховский. А. Чудаков, проясняя эти различия, пи-

[183] *Бахтин М*. Проблемы поэтики Достоевского. С. 84.
[184] Там же. С. 85.

шет: «Достоевский, хотевший дотянуться, как сказал поэт, „до дна простуженной души", Толстой в своем исследовании закона человеческих чувствований стремились дойти до последнего предела. Чехов останавливается у некоей черты. За ней, быть может, и лежит то главное, которое объяснит все. Но туда он не считает возможным вступить. В чеховской художественной концепции человека этот последний, глубинный пласт сознания (или подсознания?) – „черный ящик". Доподлинно известны только импульсы входа и выхода. Суть процессов, происходящих внутри ящика, может быть раскрыта лишь при помощи анализа результатов выхода, и раскрыта приближенно, предположительно... Они сигнализируют именно о такой сложности душевных движений, которой автор не считает себя вправе касаться»[185].

«Твердые черты облика» персонажа в газдановском рассказе все время подтверждаются социально-психологическим, реалистическим планом его поэтики. Газдановский Павлов внешне, может быть, больше многих других если и не укоренен в окружающей реальности, то приспособлен к ней: он дееспособен и кредитоспособен, его отличают настойчивость и целеустремленность (решив окончить Сорбонну, он выполняет свое решение), его поведение определенно, а суждения еще более определенны. Отказывая жизни в смысле, он – подобно Кириллову из «Бесов» Достоевского – находится «в таком согласии с собственной логикой, чтобы отказаться и от самой жизни»[186]. Даже уходя из жизни, он педантично следует правилам определенного кодекса чести, по которым жил, не желая «пользоваться преимуществами своего положения». И в этом непреложном, стоическом следовании кодексу чести газдановский персонаж очень напоминает уже типичных хемингуэевских персонажей с их упорным стоицизмом. В отличие от Рахметова и Базарова он аполитичен и асоциален; его стоицизм и цинизм – лишь своеобразная иллюзия экстравертированности, которую он поддерживает, не видя в этом никакого смысла. Газдановский Павлов – герой XX в., уже ощущающий окружающий мир как мир безысходного абсурда.

Как герой-действователь в структуре сюжета рассказа Павлов через самоубийство пересекает границу между жизнью и смертью, покидая «семантическое поле», обозначенное пределами объективной реальности, где, несмотря на достаточную внешнюю приспособленность, он не может и не хочет укорениться внутренне. Его одиночество необъяснимо социально-психологическими факторами, ибо это – метафизическое одиночество пе-

[185] *Чудаков А.* Поэтика Чехова. С. 237–238.
[186] *Камю А.* Бунтующий человек. С. 27.

ред лицом безысходного абсурда. Его цинизм – это стена, ограждающая его от пошлости повседневной жизни. Задавая ему вопрос – есть ли что-нибудь на свете, что он любит? – рассказчик ожидает отрицательного ответа. Но в «последнем слове» звучат признания, которые кажутся странными: «Он начал издалека и рассказал мне историю детства, долгие годы воровства, удивительную охоту с револьвером на барсука, в России, во Владимирской губернии, – речка, лодка, в которой он катался; и он казался явно взволнованным, когда заговорил о лебедях, которых называл самыми прекрасными птицами в мире. – Знаете ли вы, – сказал он затем, – что в Австралии водятся черные лебеди? В известное время года над внутренними озерами этой страны они появляются десятками тысяч. – И он говорил о небе, покрытом могучими черными крыльями: – Это какая-то другая история мира, это возможность иного понимания всего, что существует, – говорил он, – и это я никогда не увижу.

– Черные лебеди! – повторил он. – Когда наступает период любви, лебеди начинают кричать. Крик им труден; и для того, чтобы издать более сильный и чистый звук, лебедь кладет шею на воду во всю длину и потом поднимает голову и кричит. На внутренних озерах Австралии! Эти слова для меня лучше музыки»[187].

Рассказ «Черные лебеди» меньше всего иллюстрирует тезис о беспросветности жизни русской эмиграции. Скорее он раскрывает кризис гуманистического рационализма и позитивизма, неспособного уже найти, указать, подтвердить смысл человеческого существования в абсурдном мире. Социально-психологический, реалистический фон рассказа призван определить характерные черты поэтики газдановской прозы, проявившиеся уже не только в рассказах «Превращение», «Мартын Расколинос», «Водяная тюрьма», «Гавайские гитары» и других, но и в романе «Вечер у Клэр», «в еще одной комбинации условий». Приметы классического реалистического стиля в рассказе носят скорее внешний характер, и, во всяком случае, ими далеко не исчерпываются характерные особенности его поэтики. Любопытно, что Павлов – в чем-то подобно русскому критику из «Водяной тюрьмы», иронизировавшему по поводу «совершенно ложноклассического» взгляда одной из героинь, – иронизирует в разговоре о Достоевском по поводу авторского термина «благообразие», использовавшегося русским писателем. В культурно-историческом аспекте ирония эта направлена против античного идеала «благообразия» («красоты – благородства») и тех составляющих этот идеал этических норм, о разрушении которых еще

[187] Воля России. 1930, № 9. С. 711.

в эллинистическую «эпоху разложения национального предания» писал Бахтин. При этом отрицательная характеристика Достоевского зиждется исключительно на аргументах ad hominem, а «его литература» Павлова «не интересует», как если бы речь шла не о великом писателе, а об одном из персонажей окружающей жизни, т. е., говоря другими словами, ироническая характеристика эта крайне субъективна.

Через воспоминания о детстве Павлов – эта воплощенная и персонифицированная рационалистичность – погружается в сферу субъективного и экзистенциального. Остававшиеся на протяжении всего повествования где-то под спудом, в подтексте, в недосказанности (как это часто бывает у Хемингуэя) причины, обусловливающие отношения отличия и взаимной свободы между героем-действователем и окружающим его «семантическим полем», высвечиваются по-новому. Недосказанность сменяется аллегорическим иносказанием. В поэтике рассказа появляются визионерские элементы: Павлов говорит о «небе, покрытом могучими черными крыльями», и сами слова «на внутренних озерах Австралии» оказываются для него «лучше музыки». Чисто логически, рационалистически самоубийство Павлова необъяснимо. Человек такой недюжинной натуры вполне мог бы добраться до физической Австралии и увидеть ее внутренние озера и черных лебедей (такую попытку в послевоенном романе «Возвращение Будды» предпринимает рассказчик, отправляющийся в финале произведения в Австралию). Однако Австралия для него – как и для героя-повествователя из «Товарища Брак», готового отправиться вместе с друзьями на ее завоевание, – понятие не географическое (это даже не просто край света, обратная сторона земли, где осень наступает весной, а зима – летом), а скорее – метафизическое; на самом деле он сожалеет о том, что никогда не увидит «другую историю мира», не обретет «возможность иного понимания всего, что существует».

В целом к 1930 г. завершается первый кардинальный поворот в творческой эволюции Газданова, формируются поэтико-стилевые особенности, во многом присущие в дальнейшем всей довоенной прозе писателя, которая при этом все же условно может быть разделена еще на два этапа, рубежом между которыми становится середина 30-х годов. (В романе «Вечер у Клэр», речь о котором – в следующей главе, уже обнаруживается перспектива возникновения того витка творческой эволюции, который в результате внутренней трансформации основных элементов художественной системы начинается к середине предвоенного десятилетия). Предопределяются поэтико-стилевые особенности рассказов 1928–1930 гг. общей амбивалентностью, по-разному

проявляющейся практически на всех уровнях художественной системы. На идейно-философском уровне интерес к эзотерике и мистицизму неразрывно соединяется с рационализмом; к гностицизму подключается консеквентный агностицизм. На уровне сюжетосложения тенденция к некоторой сюжетной незавершенности во многом предопределяется тяготением структуры к своего рода «типологической амбивалентности», когда ей в равной мере присущими оказываются черты структуры бессюжетного типа и элементы сюжета. На художественно-стилевом уровне романтическое визионерство соединяется с реалистическим психологизмом; на уровне системы образов персонажей экспрессионистичность и гротеск – с импрессионистической хрупкостью, зыбкостью и «временной текучестью личности».

При этом наряду с чертами магического реализма важными жанрово-стилистическими особенностями становятся черты техники потока сознания и элементы сюрреализма, в дальнейшем играющие значительную роль в прозе Газданова 30-х годов. А на стилистическо-языковом уровне оформляются те особенности синтаксиса, длины и ритма фразы, интонации, на которые неизменно обращали и продолжают обращать внимание критики и литературоведы как в 30-е годы, так и в наши дни.

Глава III

От амбивалентности к полифонии. Внутреннее усложнение точки зрения на основные вопросы и тенденция к ее трансформации

Если дебютную прозу Газданова отличает конгломеративность, а в рассказах 1928–1930 гг. соединение типологически противоположных эстетических качеств, принимая внутренний характер, тяготеет к типичной модернистской двурефлективности и двуплановости, ставшей глубоко органичной для писателя к началу предвоенного десятилетия, то далее поэтика газдановской прозы, сориентированной на медиативную устремленность к восприятию и интерпретации реальности как «поля смыслов», приобретает характер своего рода субстрата и начинает тяготеть к своеобразной симфонической многоплановости. Точка зрения на основные вопросы в непрерывном эволюционном движении, зачастую подспудном, но оттого не менее очевидном при внимательном рассмотрении усложняется. Процесс этого усложнения достаточно ощутимо проявляется уже в романе «Вечер у Клэр» (1930), выход которого в свет вызвал первый всплеск всеобщего внимания современной эмигрантской критики к творчеству Газданова.

Первым откликом была опубликованная 6 февраля 1930 г. в газете «Последние новости» рецензия М. Осоргина. Отметив «исключительные художественные способности» молодого автора, которого характеризовал как «отличного стилиста», Осоргин назвал роман «настоящим литературным событием в молодой русской литературе зарубежья». Критик указывал, что акцент в произведении поставлен попыткой не на событиях как таковых, представляющих собой вереницу воспоминаний героя-повествователя, а на его «углубленных мироощущениях», что роман посвящен «сложнейшим проблемам и жизни, и смерти, и любви, и того неразрешимого узла событий, который мы одинаково можем назвать также судьбой или историей». Л. Диенеш, анализируя отклик М. Осоргина, пишет в своей книге, что «другими словами, кроме „интереса" истории рассказанной жизни (сюжета) и увлекательности и удовольствия, проистекающих из

мастерства рассказчика, роман по своей сущности является психологическим и философским...»[1].

Осоргин впервые заговорил о влиянии Пруста. Впоследствии почти все рецензенты по-своему повторили этот тезис. Тема эта принципиально важна. Л. Диенеш указывает, что в своем последнем интервью, данном сорок лет спустя после выхода романа, Газданов признался, что к моменту появления романа не читал Пруста вовсе. Вряд ли это, по существу, «предсмертное» признание можно считать литературной мистификацией. Писатель говорил также о том, что качество, принятое за прустианское влияние, витало тогда в «атмосфере времени».

22 февраля 1930 г. в очередном выпуске «Иллюстрированной России» Георгий Адамович, назвав Газданова «одним из самых талантливых беллетристов „dernier cri"»[2] и поздравив издателя книги Я. Поволоцкого с тем, что тот наконец обратил внимание на молодых, пообещал отдельно написать о «Вечере у Клэр». Его статья о романе вышла через две недели на страницах того же издания в регулярной рубрике «Литературная неделя». Адамович вновь упомянул о Прусте, но назвал также прозу Бунина, как другой источник влияния. В последующих многочисленных высказываниях о газдановской прозе на протяжении 30-х годов критик довольно часто пытался раскрыть своеобразие ее художественного языка и стилистические особенности, связывая их с соответствующими пластами поэтики бунинской прозы, называя Газданова «продолжателем Бунина». Л. Диенеш по этому поводу пишет: «Есть, конечно, некоторая правда в интуитивном ощущении Адамовичем связи между этими двумя писателями – авторами лирической прозы»[3], отмечая, что в том же интервью, данном за месяц до смерти, Газданов признавался, что мир Бунина (и Б. Зайцева) был чужд ему, что и по форме, и по содержанию для него это был мир XIX в., который он не знал и которым он не мог по-настоящему проникнуться. («Его мироощущение, несмотря на то, что произрастало оно из романтизма и идеализма девятнадцатого века, принадлежит сугубо двадцатому веку, отражая тот разрушительный духовный опыт, который присущ человечеству нашей эпохи»[4], – пишет Диенеш.) В той же статье Адамович впервые охарактеризовал Газданова как писателя, которому «нечего сказать» своим читателям. Этот его тезис становится лейтмотивом на протяжении десятилетия 30-х

[1] *Dienes L.* Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gajto Gazdanov. München, 1982. P. 69.

[2] Идиома. Букв.: «последний крик» *(фр.)*.

[3] *Dienes L.* Op. cit. P. 71.

[4] Ibid. P. 72.

годов. Именно в этой позиции к нему позднее присоединился и В. Ходасевич. Полемизируя с Г. Адамовичем, Л. Диенеш остроумно замечает: «Не может быть сомнения, что подразумеваемая оценкой Адамовича принадлежность газдановского произведения к стилистически выдающимся, но „не имеющим что сказать", могла бы привести Газданова в восторг и не могла не напомнить ему флоберовский идеал книги, где нет ничего, кроме стиля»[5]. Симптоматично, что в замечании этом Диенеш апеллирует к опыту одного из крупнейших представителей французской литературной традиции.

Свою рецензию на «Вечер у Клэр» в первом выпуске «Чисел» Николай Оцуп начал с упоминания о «школе Пруста» и Мнемозине. Речь шла о влиянии, которое молодые писатели «каждый по-своему пытаются преодолеть». Оцуп писал о романе: «Как у Пруста, у молодого русского писателя главное место действия не тот или иной город, не та или другая комната, а душа автора, память его, пытающаяся разыскать в прошлом все, что привело к настоящему, и делающая по дороге открытия и сопоставления достаточно горестные»[6].

Называя главным местом действия душу автора даже прежде, чем память, критик интуитивно оказывался близок в своем ощущении газдановского романа как произведения модернистской литературы XX в., одним из трех «отцов» которой (наряду с Кафкой и Джойсом) часто называют Пруста, – той литературы, в основе которой, по известному определению Натали Саррот, «смутные и колеблющиеся движения человеческой души, нерационализированные и потому остающиеся истинными». Он чутко ощутил обусловленность «серии воспоминаний, переходящих из одного в другое». Он увидел ее в раздваивающемся образе Клэр, приобретающем «одно значение в сознании и совсем другое – в действительности. Оба эти образа сталкиваются в конце концов или, так как конец у Газданова начинает роман, в самом начале, и от столкновения „мечты с жизнью" получается то, что всегда бывает в таких случаях: едва заметная для глаза, но чувствительнейшая для души внутренняя катастрофа, похожая на пробуждение от долгого сна и требующая у трезвого сознания пересмотра всего, что было»[7].

О поэтике рецензируемого романа Оцуп размышлял во многом с позиций именно той эстетической «системы координат», в которой тот и существует: «Не всегда, правда, все эти образы движутся в той особенной психической сфере, которая всего

[5] Ibid.
[6] *Оцуп Н.* Гайто Газданов. Вечер у Клэр // Числа. 1930, № 1. С. 232.
[7] Там же. С. 233.

дороже для всех поэтов воспоминания. Есть в жизни газдановского героя моменты не то чтобы не достойные упоминания, но как-то выпадающие из общего лирического движения романа. Воспоминания вообще опасны тем, что одно тянет за собой другое, и автору бессюжетного романа, изображая прошлое своего героя, бывает жаль остановиться, жаль пройти молчанием еще один эпизод изображаемой жизни»[8]. Оцуп не указывал прямо, какие конкретно эпизоды на его взгляд выпадают из «истинно-музыкального согласования с целым», и не объяснял почему. Акценты в этой «мягкой», «бархатной», «акварельной» рецензии расставлены не слишком четко, но одна из главных качественных черт поэтики произведения, ориентированной на передачу «музыкального многообразия времени», ее своеобразная импрессионистичность прочувствована достаточно тонко. И все же в конце рецензент выразил сомнение – «не более ли случаен для Газданова, как ни примечателен, весь замысел его романа, вся эта умная и сложная композиция, нежели способность оживлять те или иные эпизодические фигуры, те или иные картины природы»[9]. Хотя сомнение это он обосновывал исключительно удачностью таких эпизодов, как «борьба тарантула с муравьями, или смерть подстреленного орла», таких характеристик, как «характеристика Ворониной или солдата Даньки», коренилось оно несколько глубже. Косвенно это подтверждают последующие критические отклики на роман: в их панораме подспудно обнаруживаются некоторые тенденции, иногда концептуально выраженные, иногда проявлявшиеся как бы не вполне осознанно.

Та «амбивалентность» по отношению к прозе Газданова, которая, по определению Л. Диенеша, обозначилась уже в самом первом критическом отклике Г. Адамовича на его дебютные рассказы, проявлялась в видоизмененной форме и у других. У Оцупа она оформилась, как ощущение разрыва между «умной и сложной» композицией художественной макроструктуры и исключительной удачностью отдельных ее микроэлементов. Первая воспринималась им все же как нечто привнесенное (влияние Пруста, которого Газданов к тому времени еще не читал), а последние в его сознании подспудно связывались с изобразительной традицией русской литературы: это привычно, это органично, это – «свое». (По меньшей мере два из известных критических откликов не вполне ориентированы собственно на внутреннюю литературную проблематику. Рецензия К. Зайцева насквозь «идеологизирована». «Бог судья его безрадостной и бессмыслен-

---

[8] *Оцуп Н.* Гайто Газданов. Вечер у Клэр // Числа. 1930, № 1. С. 232.
[9] Там же.

ной жизненной философии!»[10] – с горечью восклицал рецензент, имея в виду автора романа. Начав с тезиса о том, что «„Вечер у Клэр" есть подражание Прусту», далее он использует такие дефиниции, как «имитация», «подделка», «фальсификация», «суррогат». Обоснованы они тем, что, по мнению рецензента, «в мире искусства предвоенной эпохи обнаружились огромные явления, которые не поддаются дальнейшему развитию и продолжению. Они знаменуют некий конечный этап, некий обрыв... Таковы Скрябин и Блок в русском искусстве. Таков, мне кажется, и Пруст»[11]. Любопытно, что собраны в один ряд импрессионист, поздний символист и один из первых модернистов XX в.: отрицается здесь сама возможность перспективы существования постромантического искусства. В конце рецензент желает автору, «чтобы „философия", „литература" и „техника" достигли у него синтеза отчетливой и стойкой писательской личности».

Своеобразным ответом прозвучало опубликованное 30 марта 1930г. в берлинском «Руле» «Похвальное слово Гайто Газданову» М. Горлина. Несмотря на особенности жанра, обозначенного в заголовке, автор все же мимолетно коснулся в своем «Слове» проблем поэтики романа. «У Вас нет резких, страстных красок. Тона Ваши мягки и ласковы, – писал он. – Вы дали нам почувствовать всплески таинственного движения жизни...» Выделяя один из основных мотивов творчества Газданова, Горлин эмоционально восклицал: «...волны воображаемого океана укачивали Ваше детство, и Вы, будущий поклонник Бодлера, чутьем внутренним прежде чем чтением узнали о тайне путешествия жизни... Вы – истинным странником восприняли мир... Все постоянно меняется, все протекает через Вас, как бы помимо Вашей воли...» (Упоминание о Бодлере, вновь одном из крупнейших представителей французской литературной традиции и, в частности, ее романтической линии, здесь свидетельствует о том, что М. Горлин, в отличие от К. Зайцева, признававшегося, что «„Вечер у Клэр" был первым его произведением, мною прочитанным», оказался хорошо знаком и с ранними газдановскими рассказами).

Много лет спустя в своей книге «Русская литература в изгнании» Глеб Струве ссылался на рецензию Н. Оцупа, вспоминая о газдановском дебюте. Он писал: «Клэр должна была давать роману единство, но, как правильно отмечал Оцуп, самый образ ее раздваивался – на воображаемый и действительный»[12]. Смысл,

---

[10] *Зайцев К.* «Вечер у Клэр» Гайто Газданов // Россия и славянство. 22 марта 1930.

[11] Там же.

[12] *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956. С. 293.

вкладываемый им в противительный союз, противоречит тому пониманию исходной, внутренней движущей силы романа, которое у Оцупа было достаточно отчетливо сформулировано как «столкновение „мечты" с жизнью» и «внутренняя катастрофа, похожая на пробуждение от долгого сна и требующая у трезвого сознания пересмотра всего, что было». Струве писал далее: «„Вечер у Клэр" едва ли можно было назвать романом в традиционном понимании этого слова. В отличие от Берберовой, а тем более от Набокова, вымысла в нем не чувствовалось. Но в этом отношении Газданов не был одинок – он шел в широком русле европейского романа, все более тяготевшего к исповеди или к документу»[13]. Противоречия буквально раздирают внутреннюю структуру этой критики: автор произведения, которое «трудно было назвать романом в традиционном понимании этого слова», шел «в широком русле европейского романа». Степень проникновения в структуру художественного произведения у Струве гораздо более поверхностна не только чем у Оцупа, но и чем у Горлина в его кратком приветственном «Слове». Чувствуя исповедальную тональность, в которой написан роман, Струве не обращает внимания ни на какие «всплески таинственного движения жизни», «смутные и колеблющиеся движения человеческой души», исследования «временной текучести личности». Исповедальность у него синонимична документализму.

Документализм документализму рознь. Во всяком случае, документальная проза – отдельный жанр в литературе XX в., требующий отдельного разговора. Газданов в свое время отдал ему дань в книге об антифашистском Сопротивлении «На французской земле», а также в известных публикациях под заголовками «Из блокнота» и «Из записных книжек». Применительно же к «Вечеру у Клэр» с позиции Струве остается соскользнуть лишь на один шаг, чтобы объявить роман фактографической фиксацией вереницы эпизодов, связанных с гражданской войной, детских впечатлений и т.д. Подобный подход, конечно же, выглядит чересчур упрощенным и облегченным, неадекватным. О непохожести «Вечера у Клэр» на «Поиски утраченного времени» критик говорил с этих же позиций. Он отмечал: «Небольшой роман Газданова... был мало похож на монументальное создание Пруста. Общее между ними было лишь то, что „Вечер у Клэр" можно тоже назвать „путешествием в глубь памяти", да еще, пожалуй, некоторое сходство в построении фраз»[14], – отлучая, таким образом, Газданова от Пруста.

---

[13] *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956. С. 293.
[14] Там же.

Второго апреля 1930 г. в берлинском «Руле» появилась рецензия А. Савельева, который, указав на «несомненную свежесть и то радующее своеобразие, которое присуще только подлинному дарованию»[15], отметил, что «для русской литературы ново построение романа». По мнению критика, «именно это построение взято автором извне, наименее характерно для лучших сторон его творчества». Касаясь проблем поэтики, Савельев далее противопоставлял «оригинальную структуру» и «собственный, ни у кого не заимствованный стиль» автора. Вновь повторяя, что «роман построен искусственно, причем эта искусственность чувствуется с первых же страниц», он указывал, что «схема его сводится к перенесению фокуса всех катастроф и событий, встретивших молодость героя, в узко личные душевные переживания. И революция, и гражданская война, и потеря родины, и блуждания среди чужих – все это с таинственной закономерностью как будто сменяло друг друга только для того, чтобы влекомый смутной мечтой и тщательно охраняемой среди жестокости, крови и грязи любовью – герой мог бы соединиться с Клэр в Париже»[16]. Модернистский принцип переноса смысла и течения событий извне – в глубину души и сознания повествователя – воспринимался как искусственный и заимствованный, хотя критик при этом признавался, что роман «читается с напряженным интересом».

Владимир Вейдле, отмечая «непосредственное своеобразие» прозы Газданова, подчеркивал, что «дара выдумки, сочинительского дара... Газданов пока не проявил и проявить как будто не обещает». Целый ряд произведений, созданных на протяжении 30-х годов, опровергает осторожное предсказание критика, в основе которого лежит принцип его подхода к «Вечеру у Клэр» как «автобиографическому отрывку, разве лишь окутанному, но не созданному вымыслом». В подходе этом проявилось успевшее уже сложиться и оформиться в современной критике отношение к роману. Вейдле только по-своему расставлял акценты: «Характерно, что кольцевое строение, задуманное для „Вечера у Клэр", остается незавершенным: автобиографический интерес, автобиографический материал превысил литературный вымысел. Есть даже страницы (в рассказе о детстве и особенно о школьных годах) не чуждые столь знакомого мемуаристам наивного любования собой. Страницы эти рискуют разложить художественную ткань книги, разорвать ее на клочки воспоминаний, лишенных внутренней связности. Превратить воспоминания в искусство вовсе не так легко, и если Газданову это в общем

---

[15] *Савельев А.* Г. Газданов. Вечер у Клэр // Руль. 2 апреля 1930.

[16] Там же.

удалось, то, кроме своего таланта, он этим обязан писателю, у которого учился и у которого учиться этому в наше время было всего естественней. Я говорю о Прусте, конечно: от него Газданов перенял и передачу бурного наплыва воспоминаний, подчеркивание в течение всего рассказа того, что все события его протекают в памяти, и ритм фразы, и длину абзаца, совмещающего множество разнородных предметов, объединенных тем, что все они – только части единого воспоминания»[17]. Критик утверждал, что автор перенял «характер прустовского юмора, множество мелких особенностей прустовской манеры», но при этом «по-своему видит мир» и «по-своему о нем пишет». Звучит это по меньшей мере противоречиво. При этом, касаясь некоторых черт языка и стиля молодого автора, он высказал ряд критических замечаний частного характера, иногда воспринимая как недостатки некоторые своеобразные черты авторской манеры. Он писал: «...у Газданова нередки элементарные неправильности речи. Не избежал он ни оборотов недостаточно русских, ни неточного словоупотребления, ни даже неверного согласования времен. Есть у него и другие ошибки: „надежда начинала казаться возможной" (вместо „осуществимой"), есть наивное многословие: „я испытывал чувство сожаления" (как есть и наивности иного рода: „мрачные пространства средневековья", "печаль и сожаление, характерные для всякого отъезда")»[18].

Если ироническое отношение Вейдле, как историка культуры, к оборотам типа «мрачные пространства средневековья» вполне понятно, то по поводу стилистических и языковых огрехов, носящих все же сугубо частный характер, можно указать на воспоминания Г. Адамовича, который в опубликованной «Новым русским словом» 11 декабря 1971 г. статье «Памяти Газданова» писал о том, что роман удостоился высокой оценки «строго судьи, Бунина», писателя, необычайно чуткого именно к языку и стилю, остро критиковавшего многих своих современников именно в этих вопросах.

Открыто критическим был отзыв Германа Хохлова в первом номере «Русского магазина» за 1930 г., где он, в частности, упрекал автора за то, что в романе «отсутствует центральная сюжетная линия». По замечанию Л. Диенеша, «драма» такой критики вообще заключается «в критике писателя за неимение того, чего он никогда не хотел иметь; такая критика попросту малосущественна, иррелевантна и не должна приниматься в расчет»[19].

---

[17] *Вейдле В.* Русская литература в эмирации. Новая проза // Возрождение. 19 июня 1930.

[18] Там же.

[19] *Dienes L.* Op. cit. P. 73.

Наиболее удачным критическим откликом на выход романа «Вечер у Клэр», как и в случае с дебютными рассказами Газданова, оказалась статья Марка Слонима «Два Маяковских. – Роман Газданова». Хотя признаков внешней полемики с большинством газдановских критиков в ней почти не заметно, внутренне Слоним оппонировал им по ряду наиболее существенных концептуальных моментов. Он писал: «В этом быстро развертывающемся свитке воспоминаний нет даже подлинного единства сознания, потому что меняется все, и даже тот, кто вспоминает, с трудом ощущает неразрывность собственной личности. Разве что мечта о Клэр придает этим отрывкам видимость связи: это как бы тот основной музыкальный мотив, к которому постоянно возвращается автор, несмотря на все вариации, уводящие его далеко в сторону»[20].

Как бы отвечая на утверждения Оцупа о том, что в романе есть эпизоды, «как-то выпадающие из общего лирического движения» произведения, и вопрос, «не это ли лучшее в нем»; Савельева – о том, что «в схему автора не все удобно укладывается, ее стройность часто нарушается»; Вейдле – о том, что «автобиографический материал превысил литературный замысел" и т. д., Слоним писал: «Смена образов и рассуждений, составляющая плоть романа, основана на случайных ассоциациях. Порою это ассоциации по сходству или по смежности, и автор переходит от одной картины к другой, не заботясь о внешнем оправдании своего творческого каприза. Но случайность эта мнимая. В романе Газданова, несмотря на неровность отдельных частей, есть подлинное художественное единство.

Это единство стиля и способа выражения, единство „настроенности" произведения, придающее ему стройность и притягательность. В „Вечере у Клэр" нет обычных признаков занимательности, и однако всю книгу прочитываешь в один присест, без ослабления читательского внимания. Объясняется это не только тем, что Газданов прекрасный и увлекательный рассказчик... Об этом можно было бы судить и по его мелким вещам. Но в романе он достиг высокой степени эмоциональной напряженности, и она-то сообщает ему главную прелесть. Газданов отлично изображает и отдельные характеры (например, фигура отца), и отдельные происшествия (отличные страницы – смерть орла, сцены из гражданской войны). Но нельзя сказать, что главное достоинство романа в его изобразительности, потому что не все в романе в этом отношении одинаково удачно. Но и людей, и происшествия Газданов изображает на особом полулирическом,

---

[20] *Слоним М.* Два Маяковских. – Роман Газданова // Воля России. 1930, № 5–6. С. 455.

полуироническом фоне, который придает им очень своеобразные очертания. Быть может, этот фон и составляет главное в романе: он образован той постоянной взволнованностью, той тревогой, которая проникает жизнь героя. Герой „Вечера у Клэр" обладает как бы двойным бытием, он колеблется между мнимым и подлинным в жизни, ощущает смерть и умирание, и эта тревога духа оживляет все почти воспоминания и рассуждения автора»[21].

Слоним глубоко почувствовал модернистское качество романа, «единство стиля и способа выражения» замысла. Главное в основе произведения – поток сознания, а не поток памяти. Если бы речь могла идти о мемуаристике, пусть даже своеобразной, выдерживалась бы, по крайней мере, хронологическая последовательность событий. У Газданова же нередки случаи, когда, например, уже после эпизода смерти отца, в очередном наплыве сознания появляется воспоминание о тех эпизодах, где отец был еще жив. Даже эти внешние признаки колеблют и опровергают суженное понимание романа.

На «прустианской теме» критик, словно бы почувствовавший тень аберрации, начинавшую сгущаться над молодым писателем, остановился особо: «Мне кажется, что говорить о непосредственном влиянии Пруста на Газданова нельзя. Основное в манере Пруста не то, что он вспоминает, что он производительную память делает творческим началом своих произведений, а то, что он достигает этого замедления, почти остановки времени путем совершенно исключительного расщепления мыслей и ощущений на тончайшие волокна. Пруст обращает к миру стекло сильного микроскопа, в микроскоп рассматривает он и время, и пространство, а потом показывает нам „замедленное движение души", как демонстрируют в кинематографе все фазисы бега или танца.

У Газданова не заметно стремления к психологической детализации... Эмоциональность, взволнованность, беспокойство, прорывающееся и в лирике и в иронии, – вот что составляет главные элементы газдановской манеры»[22].

По-своему характеризуя «непроизвольную» память у Пруста как «производительную», Слоним тонко описывает одну из главных особенностей прустианской манеры, внутренне нацеленной на проникновение в сокровенную сердцевину потока времени и потока сознания. Творческая индивидуальность писателя глубоко понимается критиком не просто через факт причас-

---

[21] *Слоним М.* Два Маяковских. – Роман Газданова // Воля России. 1930, № 5–6. С. 455–456.

[22] Там же. С. 456.

тности (или – непричастности) к литературе потока сознания. Это было бы слишком абстрактное понимание. Внутри этой литературы индивидуальные особенности того или иного писателя ярко проявляются сами по себе: есть Пруст, а есть Джойс и Фолкнер... Напрямую связывавшие манеру Газданова с прустовской критики в один голос говорили о новизне художественной структуры «Вечера у Клэр» для русской литературы, но Л. Диенеш, отрицая неизбежную необходимость прустовского примера для Газданова, резонно указывает, что сам структурный принцип, о котором идет речь, «кроме всего, не столь уж оригинален»[23].

Не столь уж уникальна и ситуация, когда манеру одного писателя критики возводят к манере другого, которого он вовсе не читал к моменту написания своего произведения, ставшего объектом внимания. Так же было с «Шумом и яростью» Фолкнера, манеру которого критики возводили к джойсовской. Та же история позднее повторилась с романом Г. Маркеса «Сто лет одиночества», на который критики «вешали» на сей раз влияние мифологизированного мира фолкнеровской «Деревушки» и Йокнапатофы в целом. После этого Маркес, с особым вниманием прочитавший американского писателя, называл его в своих интервью «одним из величайших писателей всех времен и народов». Газданов также со специальным вниманием прочел Пруста и назвал его позднее одним из крупнейших писателей XX в.

Статья М. Слонима отнюдь не была апологетической. Отмечая проявившиеся в газдановской манере отрицательные черты, критик писал: «Ее недостатком является то, что она зачастую переходит в манерность. У Газданова недюжинные литературные и изобразительные способности... Но он как будто чересчур щеголяет своей легкостью, он иногда не удерживается от позы. Газданова отличает мужественность тона, отсутствие дешевого сентиментализма и выспренности: тем досаднее, что иногда в его писаниях врывается какое-то кокетство, какая-то женская ужимка. Не следует показывать, что слышишь собственную удачную фразу, – а Газданов грешит именно этим.

Быть может, стремление к литературному щегольству вытекает из того, что Газданов несомненно находится под очарованием французской литературы, главным образом современной. Его прельщает ее легкость, лоск, изящество. Неуловимый дух иностранщины веет в его произведениях. Ритм его фразы напоминает французские романы. Это естественно для писателя, выросшего в эмиграции, это даже придает некоторую экзотическую

---

[23] *Dienes L.* Op. cit. P. 70.

ноту произведениям Газданова, но в этом может оказаться и большая опасность, которую ему надо преодолеть»[24].

По поводу некоторой манерности самого способа повествования и стиля в «Вечере у Клэр» молодому автору своеобразно написал и М. Горький в доброжелательном личном послании. Он указывал, что Газданов ведет повествование как бы «по направлению к женщине», тогда как «великий художник всегда обращается в „общем" направлении, к личности, которая воспринимается им как его мудрый и близкий друг». Касаясь вопроса о влиянии, Горький писал Газданову: «Виртуозность французской литературы, очевидно, смущает Вас... Вы кажетесь художником гармоничным, у Вас разум не вторгается в область инстинкта, интуиции там, где Вы говорите от себя. Но он чувствуется везде, где Вы подчиняетесь чужой виртуозности словесной»[25].

То, что «кольцевое строение, задуманное для „Вечера у Клэр", остается незавершенным», действительно характерно. Вейдле был прав. Но лишь отчасти. Дело не просто в том, что «автобиографический материал превысил литературный замысел». Незавершенность «кольцевого строения» отражает внутреннюю связь газдановского романа с двумя традиционными источниками. Яркая изобразительность, покорившая критиков во многих эпизодах, восходит к реалистической традиции русской литературы с ее классической обращенностью к четкой и ясной форме. Само по себе «кольцо» (если пользоваться этой терминологией) является формой классической идеи цикличности. Своего рода кольцевая внутренняя структура лежит в основе замысла «Казаков» Льва Толстого, где все начинается с ощущения главным героем Олениным невозможности счастливой любви без взаимности и его отъездом из Москвы на Кавказ. Завершается произведение, в сущности, тем же ощущением: круг замыкается; Оленину остается разве что вернуться с Кавказа в Москву. Классическая идея цикличности и романтическая идея поступательного движения, помноженные друг на друга, дают в результате спираль. Кольцевая структура «Вечера у Клэр» имеет скорее форму «спирали». В этом смысле она незавершена и не могла быть завершена.

Но структура романа не была заимствованной, искусственно привнесенной извне в творчество писателя. Он шел к ней исподволь с самых первых своих рассказов, в композиции которых уже просматриваются элементы такой структуры. В экспозиции «Повести о тех неудачах» автор размышляет о развязках

[24] Воля России. 1930, № 5–6. С. 456–457.
[25] Цит. по: Литературная Осетия. 1988, № 71. С. 98–99.

сюжетов, объединенных в общую трехчастную композицию. В первом абзаце третьей части «Рассказов о свободном времени» («Смерть пингвина») звучит фраза: «И я знаю: остается скептический и всесильный жест: пожать плечами, лишенными крыльев»[26]. Завершается «Смерть пингвина» вариантом той же фразы: «Я знаю: остается пренебрежительное и ироническое движение: поднять и опустить плечи, лишенные крыльев»[27]. Экспозиционную роль в «Обществе восьмерки пик» играет эпизод, хронологически предшествующий кульминации в его композиции, и лишь после него следует собственно композиционная завязка сюжета. «Мартын Расколинос» интригующе начинается с одного из предфинальных эпизодов, который впоследствии повторяется, и читатель видит его уже другими глазами. Спиралеобразна и структура «Водяной тюрьмы».

Размышляя о соотношении разума и интуиции в художественном творчестве, Горький писал Газданову о том, что, хотя разум и является великой силой в науке, многие писатели – и среди них Лев Толстой – были «распилены им, как пилой», предостерегая, таким образом, молодого автора. «Я пишу из сердца – и потому у меня так плохо получается», – восклицал Газданов в ответном письме Горькому – эмоционально, но и отчасти кокетливо. При этом он так же ссылался на Толстого.

В походя оброненной Глебом Струве фразе о том, что «Газданов чаще всего тянется писать под Толстого»[28], есть большая доля истины. Абстрагируясь от ее общего некстати «небрежного» тона, важно отметить, что в своей прозе Газданов так же, как и великий русский писатель, тяготел к «срыванию всех и всяческий масок». Но если у Толстого, особенно в его поздний период, это тяготение принимает характер обличительного пафоса с элементами социальной критики, то у Газданова оно скорее отражает ощущение общей парадоксальности и абсурдности бытия, окрашенное зачастую горькой иронией. В чем-то стремление Толстого к идентификации реальности через разоблачение мнимостей соотносится с модернистским стремлением прорваться сквозь внешнюю пелену личин и событий к внутренней реальности потока времени и потока сознания. Но если у Толстого мы имеем дело с классическим мироощущением (гармоничный космос осквернен дисгармониями и мнимостями, против которых направлен его пафос), то в импрессионистическом и постимпрессионистическом – постромантическом, модернистском художественном сознании превалирующей становится идея

[26] Воля России. 1927, № 8–9. С. 34.

[27] Там же. С. 41.

[28] *Струве Г.* Русская литература в изгнании. С. 294.

движения, тотальное ощущение изменчивости, неустойчивости, хрупкости, текучести реальности.

Если в «жанровой памяти» романного цикла «В поисках утраченного времени» так или иначе живут не только «Исповедь сына века» А. де Мюссе, но и «Мемуары» Сен-Симона (Луи де Рувруа, а не Клода Анри, конечно), имя которого в газдановском рассказе «Черные лебеди» подчеркнуто лояльно упоминает Павлов, дающий демонстративно-отрицательную характеристику Достоевскому, то в «жанровой памяти» романа «Вечер у Клэр», помимо толстовских «Детства», «Отрочества» и «Юности», несомненно присутствие еще и «Жития протопопа Аввакума». Несмотря на то что в тексте газдановского произведения эта вещь цитируется прямо и достаточно пространно, никто из газдановских современников, не говоря уже о наших современниках, так и не обратил на это должного внимания. Цитата эта, по-видимому, была воспринята всего лишь как элемент фабульного аспекта повествования – как фактографическое по характеру упоминание об одном из ярких воспоминаний о гимназических годах, возможно даже «выпадающее из общего лирического движения романа».

Притом что Аввакум в своем сочинении во многом отходит от традиционной формы жития с его каноническими правилами, его произведение все же отличают некоторые типологические структурные особенности, присущие определенным жанрам средневековой литературы, и корни некоторых отличительных черт газдановского романа следует искать в этих особенностях. Помимо того что новаторская эмоциональная, «лиризованная» концовка «Жития Протопопа Аввакума» явно по-своему предсказывает и предопределяет лирический эмоциональный взлет в финале «Вечера у Клэр», типологическая общность структурных особенностей двух этих произведений – при всех неоспоримых и очевидных различиях – вообще связана с особой ролью и значением «начал и концов». Ю. Лотман пишет: «Для многих мифов или текстов раннего средневековья будет характерна повышенная роль начала как основной границы»[29]. И безусловно повышенная роль начала в газдановском романе, дважды подчеркнутая его спиралеобразной «умной и сложной» композицией, типологически восходит именно к структурным особенностям тех текстов, о которых идет речь у Лотмана. «Модели культуры с высокой отмеченностью начала определенным образом связаны с появлением текстов, отграниченных только с одной, начальной точки зрения. Можно назвать тексты, которые счи-

[29] *Лотман Ю.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 259–260.

таются „отграниченными", если имеют начало. Конец же принципиально исключается – текст требует продолжения. Таковы летописи. Это тексты, которые не могут кончиться»[30]. Некоторая романтическая сюжетная незавершенность, типологически присущая определенным жанрам средневековой литературы, по-своему проявляется у Аввакума, равно как и элементы романтического двоемирия, в известном смысле и до известной степени обозначившиеся в субъективной концовке его произведения, контрастно дополняющей вербализованную историю борьбы и подвига. В полной мере эти же типологические особенности присущи газдановскому роману, где, говоря словами Бахтина, на высших стадиях развития жанра сохраняется жанровая архаика. Лотман пишет: «Если начало текста в той или иной мере связано с моделированием причины, то конец активизирует признак цели»[31]. У Аввакума, настаивавшего в «Житии» на своей призванности к новаторству, которое в его системе значений, как известно, отождествлялось с апостольским служением (и поэтому верность «святой Руси» у Аввакума так органически сочеталась с вольнодумством), уже самая первая собственно автобиографическая фраза – «Рождение же мое в нижегороцких пределех...» – связана именно с «моделированием причины»: она исполнена глубокого смысла в силу того обстоятельства, что нижегородский край со времен смуты играл роль земского центра, в известной мере противостоявшего боярской и архиерейской Москве. В модернистском романе Газданова конец, вторично подводящий к началу, безусловно «активизирует признак цели».

Новаторское жанрово-стилистическое своеобразие «Жития протопопа Аввакума», где впервые объединяются в одном лице автор и герой агиографического произведения (что с традиционной точки зрения считалось греховной гордыней), где не чуждый юмору и самоиронии Аввакум, кроме того, впервые так много пишет о собственных переживаниях (как он «тужит», «рыдает», «вздыхает», «горюет»), где повествователь свободен в выборе тем и персонажей, в обсуждении своих и чужих поступков, безусловно сохраняется – на высшей стадии развития жанра, на одном из очередных витков спирали эволюции стилей в истории искусства, – в газдановском романе. Связи здесь не прямые, хотя и достаточно очевидные. Обостренная рефлексия в модернистской форме потока сознания в «Вечере у Клэр», где «фокус всех катастроф и событий, встретивших молодость героя», переносится «в узко личные душевные переживания», на

---

[30] *Лотман Ю.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 261.

[31] Там же. С. 262.

качественно новом уровне продолжает формально-новаторскую для своего времени акцентуацию Аввакумом собственных переживаний. Модернистское художественное сознание в газдановском романе безусловно встречается с архаическим средневековым, и встреча эта происходит в том числе и через «Житие протопопа Аввакума», в котором явственно ощутимо присутствие средневекового символизма, хотя символический слой «Жития» также новаторски индивидуален: автор придает символическое значение ничтожным бытовым деталям.

В приводимом Газдановым фрагменте – рассказе о первом «темничном» сидении Аввакума – это человек (или – ангел), давший «алчущему» хлеба и щей: «Бысть же я в третий день приалчен, – сиречь есть захотел, – и после вечерни ста предо мною не вем – ангел, не вем – человек, и по се время не знаю, токмо в потемках молитву сотворил, и, взяв меня за плечо, с чепью к лавке привел и посадил, и лошку в руки дал, и хлебца немножко, и штец дал, – зело превкусны, хороши! – рекл мне: „полно, довлеет ти ко укреплению"»[32]. Даже на уровне языкового стиля здесь очевидна некоторая романтическая удлиненность фразы, явная ее синтаксическая усложненность. Именно эта стилистическая тенденция, качественно развившаяся – разросшаяся сквозь времена, распустившаяся, как ветви и цветы от этого корня, – в модернистском романе Газданова однозначно воспринималась современными критиками как влияние прустовского стиля. При этом высокая патетика Аввакума своеобразно отзывается у Газданова «эмоциональностью, взволнованностью, беспокойством, прорывающимся и в лирике, и в иронии», составляя «главные элементы газдановской манеры», отличающие ее, по наблюдению М. Слонима, от манеры Пруста.

Свобода в выборе тем и персонажей, новаторски проявившаяся у Аввакума наряду со свободой в обсуждении своих и чужих поступков, в форме потока сознания у Газданова проявляется в качестве «смены образов и рассуждений, составляющих плоть романа» и основанных, по замечанию Слонима, «на случайных ассоциациях». Определенная типологическая общность – при всех видимых внешних различиях – проявляется не только на жанровом, структурно-композиционном, художественно-стилевом, стилистически-языковом (синтаксическом и экспрессивно-стилистическом) уровнях, но и на уровне некоторых особенностей мироощущения, мировоззрения, идеологии. Интерес Газданова к неортодоксальной, маргинальной религиозности, проявившийся в рассказе «Мартын Расколинос», равно как и отрицательное отношение к официальной церковности, обнару-

---

[32] Цит. по: *Газданов Г.* Собр. соч. М., 1996. Т. 1. С. 104.

жившееся в «Гавайских гитарах» и еще более недвусмысленно обозначенное в самом романе «Вечер у Клэр» – в эпизоде, когда юный герой по совету дяди Виталия дает, сгорая от стыда, взятку священнослужителю, чтобы получить свидетельство о говении, – по-своему соотносимы с позициями Аввакума, хотя это никак не означает, конечно, что Газданов был адептом или поклонником старообрядчества. Просто пафос гуманистического, рационалистического бунта, который пронизывает дебютные рассказы Газданова, накладывая определенный отпечаток в целом на особенности их поэтики, а впоследствии, трансформируясь, эхом отзывается в рассказах, последовавших за «Превращением», частично проявляясь в качестве одного из планов поэтики, в определенном смысле вполне соотносим с бунтарством и «демократизмом» Аввакума, определяющим и его эстетику – языковые приемы, изобразительные средства, писательскую позицию в целом.

В свое время Белинский иронизировал над пониманием истории литературы как чередования, основанного на своего рода «династическом» принципе, когда один писатель якобы передает другому те или иные традиции, которым тот наследует. Речь, конечно же, может идти не о подобном понимании влияний одних писателей на других, а об эволюции жанров и стилей, этапы и стадии которой воплощаются в творческом наследии того или иного художника (хотя вопрос о непосредственных и прямых влияниях при этом не закрывается вообще – он просто выделяется в особую плоскость, как вопрос скорее конкретный и частный в каждом отдельном случае, чем имеющий общее категориальное значение). Об этой проблематике по-своему писал и советский литературовед В. Виноградов, в работе «О литературной циклизации» рассуждая «по поводу „Невского проспекта" Гоголя и „Исповеди опиофага" Томаса де Квинси»: «Если строить историю литературы как историю „чистых духовных деятельностей" определенного типа, как имманентно раскрывающуюся эволюцию литературно-художественных систем в их сложных взаимодействиях и соотношениях, независимо от смены форм культурных сознаний в беге эпох, вопрос о „влияниях" здесь не уместен. Ведь в этом случае строение каждой системы раскрывается изнутри ее самой, и в ней уже, как в микрокосме, прощупываются отражения форм предшествовавших литературных традиций и потенциально заложенные тенденции будущих преобразований, зародыши тех новых систем, которые путями сложных синтезов из нее, из этой системы, возникают. В этом аспекте примеры, которые могли бы по „соответствию" быть возведены к „влиянию" со стороны, оказываются внутренне мо-

тивированы имманентной эволюцией систем. Для их исторического объяснения принцип „влияния" излишен. Нуждаются в истолковании лишь факты „совпадений", „соответствий", „подобий" в элементах систем – при их структурной дифференцированности – и формы соотношений на почве таких соответствий. И тут открывается путь к определению внутренней закономерности в эволюции форм искусства»[33].

Романтическая смещенность композиции и самой роли начала и конца в структуре художественного произведения проявлялась в памятниках русской литературы и после Аввакума – и вне всякой связи с проблемой непосредственного влияния. Так, фабульный и сюжетный уровни структуры «Евгения Онегина» не совпадают: сюжет начинается не с «начала», каким по классическим канонам, очевидно, должно было бы стать рождение героя, его детские годы и т.д., а с известий о болезни дядюшки и ожидаемом наследстве, о которых размышляет по пути в деревню «молодой повеса». В еще большей степени романтическая (и уже премодернистская по характеру своей фрагментарности и мозаичности) «деформированность» и «эксцентричность» сюжетно-фабульной структуры проявляется в «Герое нашего времени». Для Лермонова, по наблюдению Ю. Лотмана, характерна «выделенность моделирующей функции конца в каждой из новелл „Героя нашего времени" и приглушенность ее в тексте романа как целом. Личная судьба Печорина „кончается" задолго до конца текста: о смерти героя сообщается в „предисловии" к его „журналу", то есть в середине текста, а завершается роман как бы на полуслове: „Больше я от него ничего не мог добиться: он вообще не любит метафизических прений"»[34].

Лермонтовский роман можно назвать своего рода серединной вехой на эволюционном пути русской литературы, своего рода связующим звеном в ее эволюционной цепи где-то между «Житием протопопа Аввакума» (которого Лермонтов фактически мог и не читать) и «Вечером у Клэр». Б. Эйхенбаум писал: «„Герой нашего времени" – первый в русской прозе „личный" (по терминологии, принятой во французской литературе) или „аналитический" роман: его идейным и сюжетным центром служит не внешняя биография („жизнь и приключения"), а именно личность человека – его духовная и умственная жизнь, взятая изнутри как процесс»[35]. Как одна из «жанровых предтеч» газдановского романа произведение Лермонтова приобретает особое

---

[33] *Виноградов В.* Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 53.

[34] *Лотман Ю.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 263.

[35] *Эйхенбаум Б.* «Герой нашего времени» // Б. Эйхенбаум. О прозе. Л., 1969. С. 265.

значение еще и потому, что непосредственно взаимодействует с современной западной и, в частности, французской литературой: «Первоначально Лермонтов озаглавил свой роман – „Один из героев начала века". В этом варианте заглавия можно усмотреть и своего рода полемику с нашумевшим тогда романом Мюссе „Исповедь сына века" (точнее – „одного из детей века")»[36]. О непосредственном взаимодействии с западной литературной традицией в «Герое нашего времени» прямо свидетельствует, по наблюдению Эйхенбаума, и «гениальная по лаконизму историко-литературная справка. „А все, чай, французы ввели моду скучать?" – спрашивает штабс-капитан. „Нет, англичане", – отвечает автор. В переводе на язык литературы это должно звучать так: „– Эту моду ввел Мюссе? – Нет, Байрон". В помощь недогадливому читателю дан комментарий: "Я невольно вспомнил об одной московской барыне, которая утверждала, что Байрон был больше ничего как пьяница"»[37].

Разумеется, наряду с некоторыми чертами типологической общности «Герой нашего времени» и «Вечер у Клэр» имеют целый ряд очевидных различий. Эйхенбаум писал: «Для осуществления поставленной Лермонтовым художественной задачи необходимо было решить важнейший для всей структуры романа вопрос: как будет показана читателю душевная жизнь („история души") героя – путем самораскрытия („исповедально") или при помощи чужого повествования?»[38]. В отличие от «Вечера у Клэр» с его романтической исповедальностью (вспомним Ф. Шлегеля: «...гротески и признания (курсив мой. – *С.К.*) являются единственными романтическими созданиями нашего неромантического века»[39]), в «Герое нашего времени» объемность достигается посредством своеобразного наложения трех точек зрения: автора-повествователя, Максим Максимыча и самого Печорина. В литературе XX в. такая техника получила дальнейшее развитие и ярко проявилась в модернистски обостренной форме новеллы «Ворота Расемон» у Акутагавы (где даются точки зрения на произошедшее, по-разному увиденное глазами разных персонажей), романа Фолкнера «Шум и ярость» (где в четырех частях произведения представлены точки зрения трех персонажей и автора), романа Айрис Мэрдок «Черный принц» (где вместо классического эпилога появляются четыре послесловия четырех действующих лиц) и т. д. и т. п. Отчасти эти же

---

[36] *Эйхенбаум Б.* «Герой нашего времени» // Б. Эйхенбаум. О прозе. Л., 1969. С. 266.

[37] Там же. С. 268.

[38] Там же. С. 282.

[39] Манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 64.

формальные особенности в развитии и своеобразном модернистском преломлении – в трансформированном виде – проявляются в аллегоричности газдановских «Товарища Брак», «Великого музыканта» и некоторых других произведений. Влияют на литературу XX в. они, конечно, не напрямую, а через полифоничность Достоевского, которую явно предсказывают.

При всей очевидной соотносимости длины прустовской фразы с толстовской, Пруст, по наблюдению Л. Гинзбург, «разумеется, не похож на Толстого, но без Толстого, вероятно, многое в прустовском анализе было бы невозможно. Мысль Пруста часто обращалась к Достоевскому, в „В поисках утраченного времени" Достоевскому посвящен целый экскурс, но структурно Пруст ближе к Толстому, то есть к принципу объясняющей, аналитической прозы»[40]. В этом же ключе можно рассматривать структурную близость к Толстому Газданова; более того, отличия прустовской повествовательной манеры от толстовской сами по себе если не совпадают полностью, то сходны с отличиями от нее газдановского письма, в свою очередь – при всем (не только внешнем) сходстве, отличающегося от прустовского. И для Пруста, и для Газданова так или иначе характерна такая «толстовская» стилистическая особенность, определенная Н. Геем в статье «Стиль как „внутренняя логика" литературного развития», как «многосоставность, „многоярусность", зафиксированные в строе громоздких периодов, со многими союзными подчинительными сочленениями и деепричастными оборотами»[41]. Но Газданову в «Вечере у Клэр» уже в несколько большей степени, чем Прусту, важно – вслед за Толстым – «наметить и воссоздать эпический поток жизни и поток человеческого сознания в их взаимодействии и взаимосвязи»[42].

В каком-то смысле Газданов в этом отношении оказывается ближе к Джойсу, хотя близость эта проявляется уже не столько на внешнем уровне особенностей языкового стиля, синтаксиса, как на уровне внутреннего подхода к «эпическому потоку жизни», в самом характере стремления его воссоздать. С. Бочаров в статье «Пруст и „поток сознания"», указывая на внутренние различия в самой технике у разных представителей этой литературы, пишет: «Если после Пруста обратиться к другому корифею „потока сознания" – Джойсу, это сравнение позволит лучше понять того и другого. Пруста небесполезно прокорректировать Джойсом: две противоположные реакции на ситуацию, которая

[40] *Гинзбург Л.* О психологической прозе. М., 1971. С. 387.
[41] Смена литературных стилей. М., 1974. С. 355.
[42] Там же. С. 359.

в известном смысле является общей. И если Джойс выглядит „современнее", а Пруст – консервативнее и архаичнее, то потому, что Джойсом разрушены интерьеры, в каких укрывалось сознание Пруста. Категория Пруста, действительно, интерьер, все равно – идет ли внешнее действие в комнате, на берегу моря или на улице; от этого действия Пруст отгорожен своим интерьером – сознанием»[43]. Хотя путешествующий по апокалиптическим кругам гражданской войны герой в «Вечере у Клэр» и «мечтал о теплом купе в базе моего бронепоезда, электрической лампочке, книгах, горячем душе и теплой постели»[44] и хотя от внешнего действия он, как и герой Пруста, отгорожен своим сознанием, сама степень и характер этой отгороженности у Газданова иные. Они варьируются в различных ситуациях и не приобретают непреложно доминирующего значения прустовской „интерьерности", безусловно самоценной и самодостаточной константы, хрупкая герметичность которой – святая святых, куда нет доступа прямым лучам внешнего действия: «Жизнь того времени представлялась мне проходившей в трех различных странах: стране лета, тишины и известкового зноя Севастополя, в стране зимы, снега и метели и в стране нашей ночной истории, ночных тревог, и боев, и гудков во тьме и холоде»[45]. «Было много невероятного в искусственном соединении разных людей, стрелявших из пушек и пулеметов: они двигались по полям южной России, ездили верхом, мчались на поездах, гибли, раздавленные колесами отступающей артиллерии, умирали и шевелились, умирая, и тщетно пытались наполнить большое пространство моря, воздуха и снега каким-то своим, не божественным смыслом»[46].

Если, по наблюдению С. Бочарова, «Пруст „интерьерен" принципиально, в своем отношении к миру: какое-либо впечатление, будучи не в состоянии его усвоить на месте, среди мелькания и грохота жизни, в ее ослепляющем свете, он торопится унести в свою „темную комнату", обособить, отвлечь и там, в уединении „прочитать", пережить, подобно той темной комнате, какая нужна, чтобы проявить фотопленку», то «поток сознания у Джойса в „Улиссе" построен как раз на „прямом соприкосновении" с материальностью всех предметов и демонстрации того, что из этого получается. Проблема, у Пруста с его эстетикой тонко замаскированная, у Джойса является грубо и зримо. Никакого

---

[43] Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967. С. 232.
[44] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 149.
[45] Там же. С. 140.
[46] Там же. С. 141

уединения человека, все интерьеры распахнуты, и прежде всего – сознание человека, через которое тащится и бесчинствует вся та анархия, какой представляется автору современная жизнь»[47]. Газданов в этом позиционном раскладе оказывается где-то между Прустом и Джойсом. Не то чтобы он выглядел менее современным, чем Джойс, но и менее консервативным, чем Пруст, в силу того, что при всей отгороженности от внешнего мира своим сознанием избегает абсолютной интерьерности и по-своему строит поток сознания на прямом соприкосновении, через «перенесение всех катастроф и событий» в «узко личные душевные переживания». Просто соединение в «Вечере у Клэр» двух планов повествования: с одной стороны, романтического с его исповедальностью и субъективностью, и с другой – рационального с его аналитичностью, психологичностью и изобразительной меткостью (как это всякий раз по-своему происходит и в рассказах «Водяная тюрьма», «Гавайские гитары», «Авантюрист» и других) напрямую, вне какой бы то ни было серьезной зависимости от корифеев литературы «потока сознания», связывает его с толстовской традицией. В этом смысле совершенно очевидно, что поток сознания в «Вечере у Клэр» (как и в рассказах) Газданова – самостоятельный результат эволюционной динамики истории литературы, а никакое не следствие влияния Пруста.

Н. Гей пишет: «Толстому необходимо было прежде всего в себе самом „сбалансировать", найти „равнодействующую" для таких разнородных и поразительно остро развитых в нем способностей, как, во-первых, удивительно точная зрительно-изобразительная фиксация фактов и деталей вещей, материальной стороны действительности; во-вторых, могучая эмоционально-чувственная реакция писательской души, перехлестывавшая подчас его способность видеть мир как он есть и все время подставлявшая на место сущего – мир, как он представляется сознанию, воображению, трансформируется на грани сознания и подсознания; и, наконец, не менее сильное интеллектуальное, аналитическое начало, которое в одном и том же человеке, непосредственно воспринимающем жизнь, вызывает все время рационалистическую реакцию объяснения, логической оценки»[48]. Литературовед отмечает, что «совмещение этих способностей в одном художнике, в одном стиле несло в себе не только гигантское усиление возможностей стиля, но и глубокие противоречия и разрывы»[49]. Соединение в художественном стиле Газда-

[47] Критический реализм XX века и модернизм. С. 233.
[48] Смена литературных стилей. С. 359–360.
[49] Там же. С. 360.

нова романтически-иррационального начала с рационализмом, по-своему отмеченное Слонимом как «соединение воображения и остроты художественного взора, эмоциональной напряженности, всегда сдержанной иронией и рассудочностью», во многом восходит и к толстовской традиции, хотя особенности поэтики газдановской прозы, конечно же, невозможно объяснить исключительно его ориентацией на традиции русской классики XIX в. Да, в сущности, такая избирательная ориентированность в творчестве любого крупного художника XX в. невозможна в принципе. Истоки литературы «потока сознания», кроме всего, находятся в истории литературы еще до Толстого и Достоевского.

Соединение типологически различных планов повествования в поэтике одного произведения, придавая ему поэтико-стилистическое своеобразие, может восприниматься – что и произошло при появлении «Вечера у Клэр» – как некоторая противоречивость. В ответ на такое восприятие можно, в свою очередь, вспомнить оброненную В. Шкловским (в его книге «О теории прозы», изданной незадолго до выхода в свет газдановского романа) фразу о том, что «единство литературного произведения – вероятно, миф...»[50]. Особенно трудно оспорить эту догадку на материале модернистской литературы. Тот же Шкловский, уже в другой работе отмечавший, что «Толстой в самом начале своего пути занялся анализом того, что в современной западной литературе называется „потоком сознания"», и это привело к тому, что «в 1851 году у Толстого появилась мысль записать „день случайно выбранный" в виде анализа смены моментов сознания в их противоречивости», подчеркивал: «Этот замысел, по мнению многих комментаторов, связан с влиянием Стерна...»[51]. При этом литературовед отмечал, что «Толстой в эпоху написания „Детства" тщательно изучал Стерна, но Стерн для него не был предметом подражания в развитой композиции»[52]. Разумеется, нет: «в развитой композиции» классик и реалист Толстой, творчество которого в ранний и зрелый периоды проходило в общем под знаком эпохи подъема и становления реализма русской литературы XIX в., реализации ее потенций в мощной перспективе развития, оказывался более классичным, чем отразивший преромантический кризис сентиментализма (что выразилось уже и в появлении иронии в «Тристраме Шенди») Стерн.

Вирджиния Вулф в эссе «Сентиментальное путешествие» писала о Стерне: «Ничьи произведения, кажется, не проникают настолько в самые извивы и закоулки индивидуального созна-

---

[50] *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1929. С. 215.

[51] *Шкловский В.* Художественная проза. М., 1961. С. 447.

[52] Там же. С. 453.

ния, не выражают его сменяющиеся настроения, не отзываются на его малейшие капризы и побуждения – однако результат получается точен и строен. Предельная текучесть сосуществует с предельным постоянством»[53]. При этом английская писательница, имя которой также часто называют среди имен корифеев литературы «потока сознания», подчеркивала, что, «в отличие от писателей, чей дар надличен, в силу чего Толстой, например, может создать характер и оставить нас с ним наедине, Стерн должен всегда присутствовать лично и помогать нам в общении. Мало или почти ничего не осталось бы от „Сентиментального путешествия", если изъять оттуда все, что мы называем самим Стерном. ...он путешествовал по Франции, но дорога часто проходила через его собственное сознание, и его главные приключения связаны не с разбойниками и опасностями, а с движениями его собственного сердца»[54].

С одной стороны, творчество таких художников, как Толстой и Достоевский, уже в силу их масштаба не укладывается целиком и безоговорочно в прокрустово ложе той или иной – классической или романтической – типологически очерченной эстетики. С другой стороны, к середине XIX в. (в частности, через их творчество) уже явственно проявляется тенденция параллельного сосуществования в искусстве противоположных стилей, некогда сменявших друг друга в эволюционном потоке истории искусства и поочередно доминировавших в разные исторические периоды. Именно об этой тенденции, реализовывавшейся в творчестве Толстого, пишет Н. Гей, когда указывает, что «проблема объективной и субъективной мотивировки мира событий и потока сознания, соотнесения логики жизни и логики мысли и чувства – сквозная содержательная проблематика Толстого, принцип организации его произведений, их смыслового содержания и соответственно структур стиля, без которых художественный мир был бы лишен внутреннего движения и саморазвития, столь характерных для динамизма толстовского стиля...»[55].

Не только у Толстого, о «надличном» даре которого писала В. Вулф, но и у Достоевского, чье творчество в значительно большей степени премодернистично, вся внутренняя динамика, по свидетельству Бахтина, скорее выражает ориентированность на классическую идею становления, которую Камю в «Бунтующем человеке» противопоставляет романтической идее поступательного движения, указывая, что они относятся друг к другу

---

[53] Писатели Англии о литературе. М., 1981. С. 290.

[54] Там же.

[55] Смена литературных стилей. С. 363–364.

как прямая линия и замкнутая окружность, и эта ориентированность во многом внутренне и определяет характер реализма XIX в. в русской литературе. По наблюдению Л. Силард в работе «Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX в.», в конце девятнадцатого столетия в русской литературе уже на уровне ее самосознания стала проявляться своего рода реакция на «реализм»: «В 90-е годы писатели и критики заговорили о необходимости синтезирования романтизма и реализма. В. Г. Короленко и А. М. Горький видели решение проблемы во введении в реализм остроличностного – героического – начала...»[56]. В газдановском «Вечере у Клэр» повествование построено именно на этом начале, но уже в модернистском качестве текучей формы потока сознания.

По наблюдению той же Силард, «основные звенья судьбы провинциального учителя Передонова в романе „Мелкий бес": и мечта его о должности инспектора, и постепенное помрачение ума, завершающееся убийством, – преподнесены так, что во всей своей объемной полноте могут быть поняты лишь в соответствии с мечтой гоголевского Башмачкина о шинели, судьбами сознания Германна из „Пиковой дамы" Пушкина, Поприщина из „Записок сумасшедшего" Гоголя, Голядкина из „Двойника" и героя „Записок из подполья" Достоевского...»[57]. Однако внутренние диахронические связи в русской литературе обнаруживаются, разумеется, не только на идейно-тематическом и сюжетно-фабульном уровнях, но и на уровне стилистики. Пронизанный многочисленными внутренними связями общий эволюционный путь прослеживается на всех уровнях поэтики. И если романтическое двоемирие в гоголевской поэтике выражается через соединение «живописной пластичности и „эпической" любви к вещи» со «стремлением проломиться сквозь стену вещей в надвещный мир», то, по замечанию Н. Гея, «не случайно в толстовской фразе возникает нагнетение причастий и деепричастий, а в их нанизывании и генерализации как структур, пытающихся запечатлеть процесс, обозначается ускользающее от закрепления в неподвижном слове. По меткому наблюдению А. В. Чичерина, из этого „динамизма причастий и деепричастий" и возникает переход к разветвлению фразы в придаточные предложения, фиксирующие и закрепляющие „пересечения" планов изображаемого, передающие „связь" временных, причинно-следственных, объективно-субъективных и всяких иных отношений. Но подобного рода отношения при подходе к объекту изображе-

[56] Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С. 265.
[57] Там же. С. 270.

ния и есть способ осмысления изображаемого»[58]. (При этом «обогащение изобразительной палитры сопровождается и не может не сопровождаться ослаблением выразительности, непосредственной авторской реакции на изображаемое»[59]).

Если, по наблюдению А. Соколова, «как специфическая художественная система стиль не совпадает ни с одной другой системой в искусстве, не сводится к какой-либо другой системе: образной, композиционной, жанровой, структурной и т. д.»[60], то тем не менее «стиль и структура художественного произведения – это системы перекрещивающиеся»[61]. И если Стерн для Толстого безусловно «не был предметом подражания в развитой композиции», то внутренние связи толстовского стиля, как уже послегоголевского художественного явления в русской литературе, со стернианством ощутимы. В определенном смысле композиционные особенности, присущие прозе Стерна на уровне структуры (макроструктуры), по-своему проявляются у Толстого на уровне микроструктуры – на уровне композиции фразы. Толстовской фразе в полной мере присущи такой, по формулировке Шкловского, «прием сюжетности», как «ступенчатое построение» (к которому относится и повтор); такой «прием сюжетной композиции», как «прием нанизывания»[62] («наиболее популярной мотивировкой» которого «уже очень рано сделалось путешествие»[63]); такие, наконец, приемы, как «отступления» и «прием разрушения сюжета вводными темами, перекликающимися между собой»[64], широко использовавшиеся Стерном.

В. Виноградов в «Этюдах о стиле Гоголя» («Анализ архитектоники и соображения о ее генезисе. Гоголь – „русский Стерн"») писал: «В творчестве Гоголя композиционные отражения „стернианства" обнаруживаются уже в повести об Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке, хотя в приемах рисовки поз и движений, в общей манере художественного созерцания вещей зависимость от Стерна чувствуется и раньше, особенно в речах Рудого Панька. В сложных и притом разнообразных синтезах принципы художественной композиции, утвержденные в русской литературе влиянием романа Стерна, реализуются в „Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" и в

---

[58] Смена литературных стилей. С. 368.
[59] Там же. С. 374.
[60] *Соколов А.* Теория стиля. М., 1968. С. 28–29.
[61] Там же. С. 90.
[62] *Шкловский В.* О теории прозы. С. 33, 87.
[63] Там же. С. 88
[64] Там же. С. 230, 231, 239.

„Носе". А в „Записках сумасшедшего" эти построения, перенесенные в своеобразную рамку дневника, получают сложную психологическую мотивировку и – в новой художественной обстановке – резко преобразуются. Отголоски созданной Гоголем под этим влиянием системы композиционных приемов звучат и в „Мертвых душах"»[65]. (В примечаниях литературовед указывал: «О влиянии Стерна (впрочем, лишь „Сентиментального путешествия") на „Мертвые души" уже говорил Алексей Веселовский. – «Этюды и характеристики», М.,1912, стр. 567–568. Ср. также: М. Марковский, «История возникновения и создания „Мертвых душ"». – В сб. «Памяти Н. В. Гоголя». Под ред. Н. П. Дашкевича. Киев, 1902, стр.140»[66]).

Один из персонажей газдановского рассказа «Воспоминание», опубликованного через семь лет после «Вечера у Клэр», упоминает биологический закон «о том, что филогенезис повторяет онтогенезис»[67], «история развития индивидуума повторяет историю его рода». Подобно тому, как по этому принципу общий эволюционный процесс отражается на микроуровне индивидуального развития, типологические особенности «стернианской» композиции по-своему отражаются в некоторых особенностях построения фразы Толстого, Пруста, Газданова, сохраняющей при этом все же у каждого из писателей черты индивидуальности и своеобразия. Общее здесь проявляется в частном в ракурсе своеобразной изоморфности разных уровней систем, и, конечно же, «стернианскими» эти особенности можно назвать лишь с определенной степенью условности, ибо у Стерна они типологически отразили своеобразный кризис классической структуры сюжета, который неизбежно выразился в тенденции к ее романтизации. Именно об этом говорил Шкловский, указавший, что первоначально и «непосредственно» в России «Стерн не был воспринят со стороны усложнения сюжетного строения и игры на его разрушении, и Карамзин „подражал" Стерну произведениями, построенными младенчески просто. Стерн был воспринят в России только тематически, в то время как Германия восприняла в своем романтизме принципы его композиции, то есть срифмовала с ним то, что должно было явиться в ней самостоятельно»[68].

В чем-то реакция современной критики на «Вечер у Клэр» с ее подчеркнутым вниманием к автобиографичности романа сходна с критической реакцией современников на романный цикл Пру-

[65] *Виноградов В.* Поэтика русской литературы. С. 254.
[66] Там же.
[67] Современные записки. 1937, № 64. С. 71.
[68] *Шкловский В.* О теории прозы. С. 243.

ста. Не только Струве, в своих попытках отнести газдановский роман к жанровой документальной прозе вышедший за рамки адекватности, но и Вейдле, настойчиво указывавший на «автобиографический интерес, автобиографический материал» произведения и вскользь назвавший его даже «автобиографическим отрывком», и даже Оцуп, как, впрочем, и другие рецензенты, – в определенном смысле, хотя и несколько иначе повторили подходы французских критиков к эпопее Пруста, о которых Л. Гинзбург пишет: «Установка на мемуарность у Пруста столь интенсивна, что критики сплошь и рядом подходили к роману с меркой „подлинности", почти обвиняя автора в умолчаниях и „подтасовках". Между тем мы имеем дело скорее с псевдомемуарностью. Пруст автобиографичен, автопсихологичен по существу не более, чем некоторые другие романисты. Он документален в меньшей степени, чем некоторые их них... Но эта... псевдомемуарность имеет в произведении Пруста глубокое структурное значение. На почве релятивизма и субъективизма XX века аналитический метод дошел до того предела, за которым начиналось уже разрушение средостений „второй действительности" классического романа. Остается только авторский голос, прямой разговор писателя о себе и о жизни. Установка на мемуарность – это прустовская форма реальности»[69].

Исследовательница указывает на качественное отличие модернистских художественных принципов, характерных для прозы Газданова, как и для Пруста, от лежащих в основе толстовской традиции – на отличия качества самой аналитичности прозы «потока сознания». Если предметом изображения в модернистской литературе «является субъективное сознание, то в сознание это включен многообразный мир людей, пейзажей, вещей, произведений искусства. Непрерывно сменяясь, эти явления сопровождают и подтверждают размышления автора, – тогда как в классическом аналитическом романе авторские размышления, напротив того, сопровождали изображение явлений»[70]. Если предметом изображения у Толстого, стиль которого сориентирован на передачу связи временных, причинно-следственных, объективно-субъективных и всяких иных отношений в сложных и многообразных «пересечениях» планов изображаемого (и при этом «обогащение изобразительной палитры» не могло «не сопровождаться ослаблением выразительности, непосредственной авторской реакции на изображаемое»), оставался все же объективный мир, то у Газданова, агностицизм которого возрос именно на почве «релятивизма XX века», в центре худо-

---

[69] *Гинзбург Л.* О психологической прозе. С. 388–389.
[70] Там же. С. 389.

жественного внимания саморефлексия и рефлексия субъекта, направленная на объект.

Как и Пруст, который, по замечанию Л. Андреева, «все время говорит о превосходстве чувства над разумом, о преимуществах познания с помощью впечатлений над познанием логическим»[71], Газданов склонен скорее к паскалевскому, чем картезианскому пути. Он и цитировал в «Заметках об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» не Пруста, имя которого лишь вскользь с пиететом упомянул в ряду других имен, а Паскаля, «умевшего придавать особую убедительность своим суждениям»: «Всякое наше суждение сводится к уступке чувству»[72]. И если по Прусту творческий акт «прежде всего инстинктивен, это неожиданный порыв, застающий художника врасплох, вынуждающий его к творчеству»[73], то Газданов, указывавший в «Заметках...» на «значительность иррационального начала в искусстве», в «Вечере у Клэр» попытался реализовать уже сформулированный им принцип: «Мне кажется, что искусство становится настоящим тогда, когда ему удается передать ряд эмоциональных колебаний, которые составляют историю человеческой жизни и по богатству которых определяется в каждом отдельном случае большая или меньшая индивидуальность. Область логических выводов, детская игра разума, слепая прямота рассуждения, окаменелость раз навсегда принятых правил – исчезают, как только начинают действовать силы иного, психического порядка – или беспорядка – вещей»[74].

Эти позиции достаточно резко противоречат попыткам истолкования творческих принципов, лежащих в основе художественного произведения, как ориентированных на изобразительную автобиографичность, мемуарность, объективный документализм. И если псевдомемуарность Пруста во французской литературной традиции восходит к Сен-Симону, чьей писательской манерой «восхищались романтики, которых влекло к доклассической, еще не закрепощенной правилами ренессансной и барочной языковой и образной стихии»[75], то «жанровая память» газдановской «автобиографичности» неотделима от исполненного предощущения, предчувствия барочности «Жития протопопа Аввакума». Л. Гинзбург упоминает о том, что «Ив Куаро... трактует Сен-Симона как гениального визионера, чье воображение порождает, изобретает воспоминания. Не художественный вы-

---

[71] *Андреев Л.* Марсель Пруст. М., 1968. С. 55.

[72] Воля России. 1929, № 5–6. С. 105.

[73] *Андреев Л.* Марсель Пруст. С. 56.

[74] Воля России. 1929, № 5–6. С. 105.

[75] *Гинзбург Л.* О психологической прозе. С. 145.

мысел, а именно воспоминание, в котором реальное неотделимо уже от воображаемого»[76]. В «Житии протопопа Аввакума» (в том же, к примеру, с очевидной неслучайностью цитируемом Газдановым эпизоде о первом «темничном сидении») элементы визионерства также гениально присутствуют, но они значительно более непосредственно соотносятся со средневековой традицией.

Как и предшествующие ему начиная с «Превращения» рассказы, роман «Вечер у Клэр» во многом импрессионистичен. Структура его, как и структура «Водяной тюрьмы», спиралеобразна, причем содержит несколько спиральных витков. Прообраз спирали как структурной модели, метафорически изображающей всю историю человечества (и в особенности – историю искусства), встречается еще во фрагментах «Теории авантюризма», о чем уже говорилось выше. «Концентрические круги» там представляют классические, устойчивые, традиционные эпохи, а «пояса свободного времени» – романтические переходные, новационные. И если филогенез повторяет онтогенез, то спиралеобразная композиция «Вечера у Клэр» по-своему отражает спиралеобразную модель истории искусства.

Идеологически импрессионистичность «Вечера у Клэр» не только произрастает из «философии длительности» Бергсона, но и в известной степени восходит к философии колебавшегося между рационализмом и скептицизмом Паскаля, чьи идеи «о человеке в мире и его отношении к бесконечному могут рассматриваться как предвосхищение религиозного экзистенциализма»[77]. Романтическая импрессионистичность в романе соединяется с известным рационализмом позитивистского и реалистического толка, что опять же так или иначе характерно для поэтики газдановских рассказов «Превращение», «Мартын Расколинос» и др. Подобное соединение достаточно характерно для литературы «потока сознания» вообще. Л. Андреев отмечает, что «импрессионизм Пруста „замешан" с натуралистически-позитивистскими свойствами... В писательской манере Пруста, в его методологии включены элементы позитивистско-натуралистического мировосприятия. Даже в том, как любит Пруст делать выводы, очень часто в совершенно наукообразных терминах и аналогиях..., даже в том стремлении к системе, совершенно неизменном при всей импрессионистической бессистемности романа, и даже в том, с какой пристальностью и научной доскональностью он рассматривает психологическую материю, – есть что-то от естествоиспытателя»[78].

---

[76] *Гинзбург Л.* О психологической прозе. С. 149.
[77] Мир философии. М., 1991. Ч. II. С. 610.
[78] *Андреев Л.* Марсель Пруст. С. 56.

У Пруста читаем: «Когда я видел какой-нибудь внешний предмет, сознание, что я вижу его, оставалось между мною и им, окружало его тонкой невещественной оболочкой, делавшей для меня навсегда недоступным прямое соприкосновение с его материей: она как бы обращалась в газообразное состояние, прежде чем я успевал прикоснуться к ней, вроде того как накаленное тело, приближаемое к смоченному предмету, не способно прикоснуться к его влажности, потому что такой предмет всегда оказывается отделенным от него слоем паров»[79]. Принципиальная релятивистская непознаваемость объекта здесь демонстрируется именно через «наукообразную аналогию». Для Газданова в «Вечере у Клэр» скорее характерен иной подход.

«Однажды, убежав из дома и гуляя по бурому полю, я заметил в далеком овраге нерастаявший слой снега, который блестел на весеннем солнце. Этот белый и нежный свет возник передо мной внезапно и показался мне таким невозможным и прекрасным, что я готов был заплакать от волнения. Я пошел к этому месту и достиг его через несколько минут. Рыхлый и грязный снег лежал на черной земле; но он слабо блестел сине-зеленым цветом, как мыльный пузырь, и был вовсе не похож на тот сверкающий снег, который я видел издали. Я долго вспоминал наивное и грустное чувство, которое я испытал тогда, и этот сугроб. И уже несколько лет спустя, когда я читал одну трогательную книгу без заглавных листов, я представил весеннее поле и далекий снег и то, что стоит только сделать несколько шагов, и увидишь грязные, тающие остатки»[80].

Как и у Пруста, исходные формулы которого, по замечанию Л. Андреева, «кажутся опровергающими позитивизм, поскольку они ставят под сомнение абсолютную истинность данного факта – так к позитивизму подключается импрессионизм»[81], так и у Газданова обнаруживается определенная ориентация на «Опыты» Монтеня, который, по словам Л. Гинзбург, «видит человека не только в его текучести, в изменчивости его реакций и ощущений, но и в неких устойчивых биологических и социальных его чертах»[82]. В начале главы «О раскаянии» Монтень, действительно, писал: «Весь мир – это вечные качели. Все, что он в себе заключает, непрерывно качается: земля, скалистые горы Кавказа, египетские пирамиды, – и качается все это вместе со всем остальным, а также и само по себе. Даже устойчивость – и она не что иное, как ослабленное и замедленное кача-

---

[79] *Пруст М.* Собр. соч. Л., 1934. Т. I. С. 96.

[80] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. I. С. 51–52.

[81] *Андреев Л.* Марсель Пруст. С. 57.

[82] *Гинзбург Л.* О психологической прозе. С. 323.

ние. Я не в силах закрепить изображаемый мною предмет. Он бредет наугад и пошатываясь, хмельной от рождения, ибо таким он создан природою. Я беру его таким, каков он предо мной в то мгновение, когда занимает меня. И я не рисую его пребывающим в неподвижности. Я рисую его в движении, и не в движении от возраста к возрасту или, как говорят в народе, от семилетия к семилетию, но от одного дня к другому, от минуты к минуте. Нужно помнить о том, что мое повествование относится к определенному часу. Я могу вскоре перемениться, и не только непроизвольно, но и намеренно. Эти мои писания – не более чем протокол, регистрирующий всевозможные проносящиеся вереницей явления и неопределенные, а иногда и противоречащие друг другу фантазии...»[83].

Далее французский философ, размышляя об устойчивых чертах человека, писал о том, что «природные склонности развиваются и укрепляются при помощи воспитания, но изменить и преодолеть их нельзя», что «врожденные свойства искоренить невозможно» и что «нет человека, который, если только он всматривается в себя, не открыл бы в себе некоей собственной сущности, сущности, определяющей его поведение и противоборствующей воспитанию, а также буре враждебных ему страстей. Что до меня, то я не ощущаю никакого сотрясения от толчка; я почти всегда пребываю на своем месте, как это свойственно громоздким и тяжеловесным вещам»[84]. При этом Монтень был твердо убежден, что если иногда противоречит себе самому, то истине не противоречит никогда.

Эта антиномия, лежащая в основе двуединого подхода к изображению человека и реальности, наложила определенный отпечаток на поэтику как Пруста, так и Газданова и во многом предопределила ее особенности у обоих писателей, но у Газданова проявилась более обнаженно и непосредственно. Для поклонника Паскаля Газданова особенно важной была также паскалевская идея о зависимости человеческого ума от внешнего мира, о том, что жужжание мухи может помешать мысли. Вокруг этой идеи вращалась полемика современных Газданову французских сюрреалистов. Так, Бретон в статье «Еретик», полемически направленной против Жоржа Батая и появившейся в печати практически одновременно с «Вечером у Клэр», писал о том, что характер идей Батая «имеет отношение то ли к медицине, то ли к колдовству, ибо что касается „появления мухи на носу оратора" (Жорж Батай „Человеческое лицо"), главного аргумента против „я", то нам известна уже старая дурацкая песня Паска-

---

[83] *Монтень М.* Опыты. М., 1991. С. 342–343.
[84] Там же. С. 349–350.

ля; Лотреамон давно уже все поставил на свои места: „Дух величайшего человека (подчеркнем три раза: величайшего) не так уж зависим, чтобы смутиться от всей той возни, что идет вокруг него. Не надо ждать смолкания пушек, чтобы думать. Прекращения шума флюгера или жернова. Муха плохо мыслит тогда. Человек жужжит ей в уши". Тот человек, который думает, может сесть как на вершину горы, так и на нос мухе. Приходится говорить так много о мухах только потому, что Батай их очень любит. Мы – нет. Нам нравится митра из чистого белого льна, на передней части которой был помещен золотой клинок, на нее не садились мухи: чтобы их отпугнуть, были проделаны омовения»[85].

Цитировавший Лотреамона, которого считал одной из главных предтеч сюрреализма, Бретон, вообще отличавшийся нетерпимостью и находившийся в состоянии какой-то перманентной полемики (когда отлучения от ортодоксального сюрреализма «инакомыслящих и инакотворящих следовали одно за другим»[86]), противопоставлял Батаю, в котором почувствовал «силу равного соперника, обращенного, правда, к Другому абсолютной идеи сюрреализма» («Оба были поэтами, мыслителями, рискнувшими помыслить человека на пределе возможного, – один это делал на самом высоком пределе, другой – на самом низком. Один воспарял, как Икар, другой рылся, точно „старый крот", в гноище – том самом, с которого возносились вопли Иова к самому небу»[87]), «также чистоту чернокнижника Агриппы, грубому материализму – высокий эзотеризм»[88]. И не то чтобы различия между потоком сознания у Газданова, который по-своему выявлял истоки сюрреализма в особенностях поэтики гоголевского «Вия», «Страшной мести» и других произведений, а также у Эдгара По и Мопассана, и Пруста, который «если и не подготавливал сюрреализм, то, во всяком случае, шел параллельно с сюрреализмом», однозначно соответствовали оппозиции «ранний Батай – сюрреализм», но само их присутствие, определявшее существование автономных разновидностей внутри поэтики литературы «потока сознания», все же достаточно очевидно.

С одной стороны, эхо эзотеризма по-своему звучит в газдановском «Вечере у Клэр» (как и в «Превращении» и «Водяной тюрьме»), когда рассказчик говорит о своем «втором существе», которое одарено «способностью бесчисленных превращений». Эта способность сама по себе несводима исключительно к той измен-

---

[85] Танатография Эроса. СПб., 1994. С. 6–7.
[86] Там же. С. 316.
[87] Там же. С. 317.
[88] Там же.

6 Зак. 825

чивости, к тому непрестанному «качанию», о коем идет речь в «Опытах» Монтеня, который, кроме того, что «идеализировал „естественное состояние” человечества, считая все преимущества счастливой жизни утраченными с развитием цивилизации», «требовал отказа от мнений, принятых на веру» и «призывал представить все вопросы на суд разума»[89] – вполне в духе эпохи Возрождения, представителем которой он был. Монтень, кроме всего, прямо открещивался не только от «наставлений стоиков», но и от «взгляда» приверженцев инициированного Пифагора. С другой стороны, субъект-объектные отношения Газданов рассматривает не столько через «наукообразные аналогии», сколько скорее в мифопоэтическом ключе.

«Я замечал вообще, что мое внимание бывало гораздо чаще привлекаемо предметами, которые не должны были бы меня затрагивать, и оставалось равнодушным ко многому, что меня непосредственно касалось. Прежде чем я понимал смысл какого-нибудь события, проходило иногда много времени, и только утеряв совсем воздействие на мою восприимчивость, оно приобретало то значение, какое должно было иметь тогда, когда происходило. Оно переселялось сначала в далекую и призрачную область, куда лишь изредка спускалось мое воображение и где я находил как бы геологические наслоения моей истории. Вещи, возникавшие передо мной, безмолвно рушились, и я опять все начинал сначала, и только испытав сильное потрясение и опустившись на дно сознания, я находил там те обломки, в которых некогда жил, развалины городов, которые я оставил. Это отсутствие непосредственного, немедленного отзыва на все, что со мной случалось, эта невозможность сразу знать, что делать, послужили впоследствии причинами моего глубокого несчастья, душевной катастрофы, произошедшей вскоре после моей первой встречи с Клэр. Но это было несколько позже»[90].

Характер субъект-объектных отношений в художественной системе Газданова во многом определяется интенциональным стремлением субъекта к познанию объекта. Но стремление это не тождественно экстравертности, а скорее наоборот. Именно эту интенцию призвана проиллюстрировать приводимая в «Заметках...» цитата из Эдгара По: «...мы бешено стремимся к какому-то волнующему знанию – к какой-то тайне, которой никогда не суждено быть переданной и достижение которой есть смерть. (Рукопись, найденная в бутылке.)»[91]. Именно на ее непостижимую суть указывал молодой писатель, отмечавший, что

---

[89] Мир философии. Ч. II. С. 608.

[90] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 77.

[91] Воля России. 1929, № 5–6. С. 99.

«перед лицом самого страшного, что может увидеть человек, прежнее желание знать, понять, постигнуть не оставляет его»[92]. Это не просто позитивистская устремленность к познанию окружающего мира. Это – мистическое и экзистенциальное стремление за внешними материальными чертами и формами постичь сокровенную суть реальности, прорваться к identity. Именно таким стремлением в «Вечере у Клэр» обусловлены колебания героя-повествователя между мнимым (Майя) и подлинным, о которых писал М. Слоним.

«Мне всю жизнь казалось – даже когда я был ребенком, – что я знаю какую-то тайну, которой не знают другие: и это странное заблуждение никогда не покидало меня. Оно не могло основываться на внешних данных: я был не больше и не меньше образован, чем все мое невежественное поколение. Это было чувство, находившееся вне зависимости от моей воли. Очень редко, в самые напряженные минуты моей жизни, я испытывал какое-то мгновенное, почти физическое перерождение и тогда приближался к своему слепому знанию, к неверному постижению чудесного. Но потом я приходил в себя: я сидел, бледный и обессиленный, на том же месте, и по-прежнему все окружающее меня пряталось в свои каменные, неподвижные формы, и предметы вновь обретали тот постоянный и неправильный облик, к которому привыкло мое зрение»[93].

В романе вновь обнаруживается тот тематический пласт, который Л. Диенеш в «Превращении» охарактеризовал как «изучение смерти и ее эффектов»[94], хотя и не выделил в числе ряда других как одну из сквозных тем газдановского творчества. Между тем танатология Газданова представляет собой один из наиболее устойчивых тематических аспектов в поэтике его прозы. Мотив смерти, возникнув уже в первых фразах «Повести о трех неудачах», настойчиво звучит затем в «Рассказах о свободном времени», «Обществе восьмерки пик», «Товарище Брак» и – далее – в «Превращении», «Гавайских гитарах» и многих других произведениях. Не является исключением в этом ряду и «Вечер у Клэр». Но если в дебютных рассказах тема эта раскрывается как однозначная, бесспорная неудача, катастрофа, невосполнимая потеря, повергающая в бессильное отчаяние, то в «Превращении», отмеченном чертами близости к эзотеризму, смерть уже оборачивается своеобразным пробуждением от жизни. Если в «Товарище Брак» ощущается лишь отдаленное эхо идеи амбивалентности жизни–смерти, то в «Авантюристе», ге-

[92] Воля России. 1929, № 5–6. С. 100.
[93] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 77.
[94] *Dienes L.* Op. cit. P. 63.

рой которого не только «обладает как бы двойным бытием», но изнемогает от невыносимой двойственности бытия и своего визионерского дара, не оставляющего ему никаких иллюзий, идея эта достаточно весомо представлена в своей общей изоморфной соотнесенности с романтическм двоемирием, определяющим особенности поэтики рассказа.

В «Вечере у Клэр», кроме всего, танатология Газданова раскрывается в новых нюансах: «Я жил счастливо – если счастливо может жить человек, за плечами которого стелется в воздухе неотступная тень. Смерть никогда не была далека от меня, и пропасти, в которые повергало меня воображение, казались ее владениями. Я думаю, что это ощущение было наследственным: недаром мой отец так болезненно не любил всего, что напоминало ему о неизбежном конце; этот бесстрашный человек чувствовал здесь свое бессилие. Бессознательное, холодное равнодушие моей матери точно отразило в себе чью-то последнюю неподвижность, и жадная память сестер вбирала в себя все так быстро потому, что в отдаленном их предчувствии смерть уже существовала. Иногда мне снилось, что я умер, умираю, умру; я не мог кричать, и вокруг меня наступало непривычное безмолвие, которое я так давно знал; оно внезапно ширилось и изменялось, приобретая новое, доныне бывшее мне неизвестным, значение: оно предостерегало меня»[95].

Жизнь и смерть здесь оказываются словно бы глубоко и неразрывно переплетенными, и смерть ощущается чуть ли не в «каждой частице воздуха» какой-то метафизической тревожностью, вновь настойчиво свидетельствующей о неверности, мнимости, видимости внешнего, объективного, материального. Амбивалентность оказывается глубоко внутренним, органически присущим всему бытию качеством, безусловно характеризующей его доминантой. Имманентное словно бы разрастается до трансцендентной беспредельности, всеохватной и неотступной. Амбивалентность пронизывает сущее, неподвижные, каменные формы предметов оказываются всего лишь «неправильным обликом», к которому привыкло зрение, мнимостью (Майя), а сокровенная подлинность (identity) пульсирует в метафизическом мерцании амбивалентности. И если в дебютных рассказах двойственность окружающего иронически передается через гротескно-экспрессионистические черты (любовь Екатерины Борисовны, хозяйки Туп-Тапа, к двухцветным сочетаниям), через «кубистическое» разложение на плоскости («Алеша с сигарой и Алеша без сигары») и т. п., а также весьма отдаленно обнаруживается на уровне системы образов персонажей (как внутри одно-

[95] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 77.

го произведения – Софья и Маруся, – так и в разных, хотя и составляющих по-своему некое единое художественное пространство, – Илья Аристархов и Аскет), то, начиная с «Превращения», она приобретает иное значение. Она передает уже ощущение не только и не столько внешней парадоксальности окружающего, как двойственности глубинной первоосновы абсурдного бытия. Роль ее возрастает и становится доминирующей.

Особенности характера героя-повествователя в романе мотивационно обосновываются генетической наследственностью, черты которой проявляются в нем. Отец его «всегда был занят химическими опытами, географическими работами и общественными вопросами. Это всецело его поглощало, и об остальном он нередко забывал – точно остального и не существовало. ...Он любил физические упражнения, был хорошим гимнастом, неутомимым наездником... Охота была его страстью. ...Он никогда ничем не болел, не знал усталости и просиживал в своем кабинете, заставленном колбами, ретортами и ящиками с какой-то вязкой массой, много часов подряд, а потом уезжал на три дня охотиться за волками, мало спал и, вернувшись, опять садился за письменный стол как ни в чем не бывало»[96]. Когда на первом плане повествования оказывается образ отца, особенности его характера передаются через занятия, поступки, действия. Материалистическая, позитивистская склонность к исследованиям, устремленность к познанию органично сочетаются с его физической активностью («в Сибири, когда пылал дом одного из богатых купцов, он ухитрился спустить по деревянной лестнице несгораемую кассу»; «на глубоком месте он делал такую необыкновенную вещь, которой я потом нигде не видел: он садился, точно это была земля, а не вода, поднимал ноги так, что его тело образовывало острый угол, и вдруг начинал вертеться, как волчок»[97]): подчеркиваются вещественные, материально-телесные черты этого образа («вцепившись в шею отца, переплывал реку на его широкой волосатой спине»[98]). При обрисовке этого характера в художественном инструментарии важной оказывается психологичность: черты его раскрываются и через диалоги (с товарищем по охоте, предпочитавшим мелкую дичь; с матерью по поводу знакомой, чье имя он постоянно путал), и через его реакции и оценки (в эпизоде, когда его знакомый чиновник, страстный собачник, которому не достался породистый щенок, требует «джентльменского соглашения», открыто предупреждая о намерении украсть его; в высказываниях о брать-

---

[96] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 53–54.

[97] Там же. С. 53.

[98] Там же.

ях, драгунских офицерах, которые, «даже кончив эту самую лошадиную академию, не научились ездить верхом; впрочем, они и в детстве были не способны к верховой езде, а пошли в лошадиную академию потому, что там алгебры не надо учить»[99]), в которых так или иначе проявляется экстравертность.

По-иному обрисован характер матери, которая «всегда оставалась для меня загадочной» и «совсем не походила на отца». При создании этого образа важными оказываются нюансы и полутона: «тот холод, который от нее исходил», вежливая улыбка, неторопливые движения, взгляд («она посмотрела на меня с удивлением и любопытством, точно впервые заметив, что я обладаю даром слова»), интонации голоса, когда она говорила с прислугой или с детьми. Если характер отца раскрывается через его экстравертированность, психологически, то образ матери рассказчик пытается постичь через визионерский акт («я сидел долгими часами в задумчивости, представляя себе ее настоящую, а не кажущуюся жизнь»). Художественный инструментарий при обрисовке этого характера явно романтизируется. «Эта спокойная женщина, похожая на воплотившуюся картину и как будто сохранившая в себе ее чудесную неподвижность», могла бы жить в произведениях романтиков, для которых, по наблюдению Н. Берковского, «отражение – более высокая одухотворенность, в этом смысле отражение для них подлиннее, чем отражаемое»[100]. И если в произведениях романтиков персонажу достаточно исполнить или прослушать ту или иную музыку, чтобы просигнализировать о себе, дать понять, кто они такие, то мать рассказчика в «Вечере у Клэр», которая «любила литературу так сильно, что это становилось странным», – «кончив книгу, не разговаривала, не отвечала на мои вопросы; она смотрела прямо перед собой остановившимися, невидящими глазами и не замечала ничего окружающего».

«Позже моя мать стала мне как-то ближе, и я узнал необыкновенную силу ее любви к памяти отца и сестер и ее грустную любовь ко мне. Я узнал также, что она награждена гибким и быстрым воображением, значительно превосходившим мое, и способностью понимания таких вещей, о которых я ничего не подозревал. И ее превосходство, которое я чувствовал с детства, только подтвердилось впоследствии, когда я стал почти взрослым. И я понял еще одно, самое важное: тот мир второго моего существования, который я считал закрытым навсегда и для всех, был известен моей матери»[101].

---

[99] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 53.

[100] *Берковский Н.* Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 35.

[101] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 66.

Притом что образы родителей в романе наделены достаточно отчетливыми, хотя и по-разному проявляющимися характерологическими чертами, характеры эти в основе своей восходят к архетипическим началам. В образе отца воплощаются черты «рожденного, твердого, светлого» ян, которое рациональнее, ближе к «иметь», принадлежащему миру отдельного, частного; в образе матери, которой был известен мир «второго существования» рассказчика, считавшего его «закрытым навсегда и для всех», воплощены черты инь, перекликающегося с «быть», иррационально-целостным бытием. В тексте романа «рационально» никак не объясняется, почему прислуга и детвора, которую в доме никогда не наказывали, не боявшаяся импульсивного отца, побаивалась матери и робела перед этой внешне всегда уравновешенной женщиной. Само ее спокойствие и уверенность, порой проявляющиеся в презрительно-равнодушных интонациях речи, как бы изначально иррациональны и не укладываются в мотивационные обоснования социально-психологического плана (аристократическое происхождение), хотя этот план также не стоит игнорировать. И если рассказчику казалось, что «в ней таилась уже та опасность внутренних взрывов и постоянной раздвоенности, которая во мне была совершенно несомненной», то речь здесь идет, главным образом, именно о ее причастности к миру «второго существования», к иррационально-субъективной сфере «двойного бытия».

Образы родителей в романе наделены не столько твердыми и законченными типическими чертами (хотя отца можно воспринимать и как отдаленного потомка тургеневского Базарова – уже в те времена, когда его женитьба на аристократке не выглядит мезальянсом и представляет собой нормальный брак по любви), сколько – при общей вполне целостной устойчивости – достаточно сложно переплетенными чертами характеров, как это бывает в литературе зрелого и скорее даже – позднего реализма. А. Чудаков, отмечающий, что «создание типа – лишь один из способов изображения в литературе», что «в русской литературе XIX в. он далеко не всеобщ» и что «наиболее последовательно этот принцип был осуществлен в творчестве Гоголя»[102], пишет: «Существенным для внутреннего развития идей является их столкновение и спор. На столкновении идей в произведении строились целые романы („Обыкновенная история", „Отцы и дети"). Каждая из противоборствующих идей в таком романе стремится к возможно полной выраженности, догматической бескомпромиссности. Только это может обеспечить ей победу или достойное место. ...Чехову как будто недостаточно одной антино-

[102] *Чудаков А.* Поэтика Чехова. М., 1971. С. 240.

мии. И тезис, и антитезис – каждый подвергается сомнению еще и изнутри»[103]. Для автора уже постчеховской прозы Газданова эта отличительная черта чеховской поэтики (соотносимая вообще с эстетикой, присущей постницшеанской ситуации в истории искусства) оказывается особенно важной уже и на уровне элементов «того сегмента художественной системы, которым является персонаж»[104].

Несмотря на общую близость к рациональному, на все тяготение к позитивистскому началу, отец – по контрастно дополняющему принципу – «любил музыку и подолгу слушал ее, не двигаясь, не сходя с места»[105]. Его страсть к охоте – занятию, в Средние века ставшему ритуализованной забавой, – романтична в том смысле, что по сути несет в себе далекую бессознательную память о временах архаической древности, когда охота была одним из важнейших элементов существования и вдобавок магически-сакрализованным актом. Сама его любовь к природе выходит за рамки исключительно интереса в плане материалистически-позитивистского изучения и познания. Иррациональное в матери, с другой стороны, сочетается с «непогрешимой памятью» и «безу-коризненной точностью и правильностью, которая могла бы, пожалуй, показаться слишком классической», когда она говорила по-французски и по-немецки или по-русски, всегда употребляя «только литературные обороты». Таким образом, каждый из этих характеров не то чтобы просто двоится, но перерастает черты однозначно-типические и усложняется. Стремление к «возможно полной выраженности» приводит не к «догматической бескомпромиссности», а к усложнению, по-своему отмеченному чертами амбивалентности в каждом из двух случаев. Рассказчик генетически наследует не два качества, ложащиеся в основу амбивалентности того «двойного бытия», которым он «как бы обладает», но сложное переплетение качеств, в целом близкое по характеру тому явлению, которое Бахтин у Достоевского определял как полифонию, а точнее – по-своему «изоморфное», в известном смысле соответствующее ему – внутри «того сегмента художественной системы, которым является персонаж».

«Хотя в семье я был самым неспособным, я все же частично унаследовал от матери хорошую память, но восприятие мое никогда не бывало непосредственно сознательным, и полный смысл того, что мне объяснялось, я понимал лишь через некоторое время.

---

[103] *Чудаков А.* Поэтика Чехова. М., 1971. С. 247–248.
[104] Там же. С. 238.
[105] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 54.

Способности отца мне передались в очень измененной форме: вместо его силы воли и терпения у меня было упрямство, вместо охотничьих талантов – острого зрения, физической неутомимости и точной наблюдательности – мне досталась только необыкновенная, слепая любовь к животному миру и напряженный, но невольный и бесцельный интерес ко всему, что происходило вокруг меня, что говорилось и делалось. Занимался я очень неохотно, но учился хорошо; и только мое поведение всегда служило предметом обсуждения в педагогическом совете. Объяснялось это, помимо других причин, еще и тем, что у меня никогда не было детского страха перед преподавателями, и чувства мои по отношению к ним я не скрывал. Мой классный наставник жаловался матери на то, что я некультурен и дерзок, хотя развит для своих лет почти исключительно»[106].

Несмотря на подчеркнутую, обостренную монологичность формы потока сознания, Газданов все же оказывается близок Достоевскому, но дело здесь не в том, что, по словам Бахтина, «монологически оформленные куски жизни... выпадающие из полифонического замысла... можно найти во всех романах Достоевского»[107]. Полифоничность у Газданова проявляется иначе, чем у Достоевского, по-своему и по-новому. У великого русского писателя «авторское сознание не превращает другие чужие сознания (то есть сознания героев) в объекты и не дает им заочных завершающих определений. Оно чувствует рядом с собою и перед собою равноправные чужие сознания, такие же бесконечные и незавершимые, как и оно само. Оно отражает и воссоздает не мир объектов, а именно эти чужия сознания с их мирами, воссоздает в их подлинной незавершимости (ведь именно в ней их сущность)»[108]. В постчеховской прозе Газданова не так ощущается стремление дотянуться «до дна простуженной души» персонажа; его художественная концепция в этом смысле ближе чеховской, где «последний, глубинный пласт сознания (или подсознания?) – „черный ящик"», когда «доподлинно известны только импульсы входа и выхода», через которые может быть раскрыта «суть процессов, происходящих внутри ящика». Но при этом в общей концепции человека у Газданова в «Вечере у Клэр» также по-своему обнаруживаются черты «подлинной незавершимости». Его герой не в меньшей, а, наоборот, в качественно новой степени является «субъектом сознания»: как и герой Достоевского, он – «весь самосознание» и «бесконечная функция».

---

[106] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. С. 71.
[107] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 117.
[108] Там же. С. 116.

Многочисленные персонажи в потоке сознания рассказчика постоянно уточняют, дополняют, опровергают его представления о человеке, как и о картине мира вообще, сталкиваясь друг с другом в неменьшей степени, чем «чужие сознания с их мирами» у Достоевского, даже если прямо, фактически они никак между собой не связаны. Более того, их внешняя несвязанность сюжетными отношениями приобретает у Газданова характер одного из основополагающих принципов поэтики. Голоса персонажей в потоке сознания складываются в хор, и наподобие того, как на уроках немецкого в кадетском корпусе, когда класс читал вслух, «в немецком хрестоматическом тексте слышались петушиные крики, пение неприличной песни и взвизгивание»[109], в романе возникает своеобразный контрапункт. Образы «штатского генерала, насмешливого старика, материалиста и скептика», который «чрезвычайно нравился» юному герою, и классного наставника, оставлявшего своенравного кадета «без сладенького»; кадетов Успенского и Дикова; Марианны и Натальи Ворониных; их матери Екатерины Генриховны и матери Клэр; инженера Бориса Белова и художника Северного; гимназического учителя словесности Василия Николаевича, напоминавшего «раскольничьего святого», и преподавателя Закона Божьего, носившего «шелковую рясу и лакированные ботинки»; поручика Осипова, который, попав «между двух цепей пехотных солдат» – красных и белых, – когда «красные приняли его за белого», а «белые – за красного», под двойным ружейным огнем «продолжал идти вперед, не обращая на пули никакого внимания», и студента Парамонова, который, будучи однажды легко ранен в ногу, каждый день перед докторским обходом «втирал себе в рану масло, не давая ей таким образом заживляться», чтобы не ездить на передовую, и т. д. и т. п., – складываются в романе в некую общую картину, которой присуща не завершающая определенность, а скорее именно незавершимость.

Поэтика Газданова, сам стиль его художественного мышления гораздо более отмечается модернистическими чертами, чем у Достоевского. Стилю этому присуще то определяемое Вельфлином качество, на которое указывает А. Лосев в книге «Проблема художественного стиля»: «Развитие от множественности к единству. В системе классической слаженности отдельные части, как бы прочно они ни были связаны с целым, все же обладают какою-то самостоятельностью. В обоих случаях мы имеем дело с единством (в противоположность доклассическому времени, которому еще не был известен подлинный смысл этого понятия), но в одном единство достигалось гармонией свободных

[109] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 66.

частей, а в другом – соотнесением элементов к одному мотиву или подчинением второстепенных элементов безусловно руководящему»[110]. Конечно, у Вельфлина речь шла о переходе стиля искусства Возрождения в стиль барокко, и поэтому аналогия здесь не прямая и не стопроцентно тождественная, но некоторая внутренняя закономерность, отличавшая тот переход, вновь проявляется при переходе от стиля русского реализма XIX в. к модернистскому стилю Газданова. Черты полифоничности у него присущи своеобразному общему звучанию с его «истинно музыкальным соласованием», «общему лирическому движению», которое точнее было бы назвать лирико-эпическим, общей картине мира в ее динамике, данной в плане потока сознания героя-повествователя. В «критической массе» модернистской формы потока сознания монологичность, достигшая критической точки, оборачивается своей противоположностью, приобретает черты внутренней полифоничности: не так, как это происходит у Достоевского, конечно, но уже так, как это происходит после уроков Достоевского и Чехова – у Газданова.

Как это постепенно происходит в «Водяной тюрьме» и – в большей степени – в «Гавайских гитарах», в «Вечере у Клэр» приходится иметь дело с тем случаем, когда «„я" становится не элементом в мире (окружении), а миром, пространством (последовательно романтическая структура; исключается сюжет), когда „я" становится пространством для внутренних событий». Но сама структура романа отмечена чертами типологической амбивалентности. В его жанровой памяти обнаруживается то, по словам А. Соколова, «сближение эпоса и лирики, наблюдающееся в восточных поэмах Байрона и южных поэмах Пушкина, а вслед за ними у многих поэтов-романтиков», которое «приводит к резкому изменению жанра поэмы, к появлению таких стилевых особенностей жанровой формы, как глубокий лиризм эпического произведения, отрывочная, объединенная общим настроением композиция, экпрессивность речевого стиля и т.д.»[111]. В русской литературе сама тенденция к соединению эпического и лирического начал восходит еще к «Слову о полку Игореве», но в жанровой памяти газдановского романа звучит многослойное эхо многократно перекрещивающегося присутствия как русской, так и западной литературной традиции.

Уже сама полифоничность у Достоевского (помимо всего того, о чем писал Бахтин) неотделима от проблемы «точки зрения», которая, по словам Лотмана, «выкристаллизовалась на пересечении нескольких текстов от первого лица как нескольких сис-

---

[110] *Лосев А.* Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 129

[111] *Соколов А.* Теория стиля. С. 41–42.

тем, обладающих каждая внутри себя истинностью»[112]. Если в русской литературе XIX в. подобное пересечение встречается в предсказывающем полифоничность Достоевского «Герое нашего времени», то во французской литературе «этот конфликт нескольких систем прямой речи как нескольких точек зрения выразился в эпистолярном романе XVIII века. Новаторским произведением в этом смысле были „Опасные связи" Шодерло де Лакло. Взаимоналожение текстов писем создает принципиально новое представление об истинности: она не отождествляется с какой-либо непосредственно выраженной в тесте позицией, а создается пересечением всех их»[113]. «Бедные люди», кроме опытов эпистолярной прозы Пушкина, восходящих к этой же традиции, ориентированы на нее и непосредственно, а точнее – развивают ее в новой историко-культурной ситуации.

У Газданова, в романе которого лирическое начало и – по терминологии Нортропа Фрая, развернутой в «Анатомии критики», – «принцип визионерства, способность к мировидению, являющемуся в озарении»[114], соединяется с эпическим, а по Фраю – с «энциклопедической тенденцией», в которой «энциклопедические знания приобретают... сакральный характер – как земная аналогия божественного всезнания»[115], соединение это происходит в общем для всей модернистской литературы ключе. Создавший в своей «Анатомии критики» развернутую теорию «миметических модусов» Фрай пишет о том, что энциклопедическая тенденция «нередко обосновывается теориями цикличности истории, помогающими утвердить идею вечного возвращения на круги своя; возникновение таких теорий – типичнейший феномен иронического модуса. Таков Рембо с его „расстройством всех чувств" и стремлением стать новым Прометеем, несущим людям божественный огонь, – стремлением восстановить древнюю мифологическую связь между маниакальным вдохновением и даром пророчества. Таков Рильке, всю жизнь напряженно прислушивавшийся к своим внутренним вещим голосам. Таков Ницше, провозгласивший явление новой божественной силы в человеке, хотя его пророчество представляется несколько двусмысленным, поскольку включает в себя идею вечного возвращения... Таков, наконец, Джойс с его виконианской теорией истории, рассматривающий наше время в качестве несостоявшегося апокалипсиса... ...центральной эпизоди-

---

[112] *Лотман Ю.* Структура художественного текста. С. 326.

[113] Там же. С. 327.

[114] Цит. по: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX –XX вв. М., 1987. С. 253.

[115] Там же. С. 254.

ческой темой у них выступает тема чистого, но мимолетного видения, эстетическая вечность, „озарения" Рембо, эпифания Джойса, ...а также различные недидактические откровения, которые стоят за такими словами, как „символизм" и „имажизм".

Сравнение этих быстротечных видений с широкой панорамой, открываемой историей („утраченное время"), выступает ведущим мотивом энциклопедической тенденции. У Пруста воспроизведение определенных моментов опыта, разделенных значительными временными интервалами, придает этим моментам вневременной характер; в „Поминках по Финнегану" сама история в целом предстает как одна гигантская антиэпифания. В более мелком, хотя все еще энциклопедическом масштабе „Бесплодная земля" Элиота и последняя, наиболее глубокая книга Вирджинии Вулф „Между актами" обнаруживают общее (удивительно: это единственное, что есть у них общего) ощущение несоответствия между неощутимым течением всей культуры и краткими вспышками значимых ее моментов, раскрывающих ее смысл. И подобно тому, как романтический поэт находил возможным выражать свою индивидуальность с помощью упорядоченной формы, так иронический модус получает обоснование в критических теориях об органической мозаичности поэзии. Парадоксальная техника поэзии, являющейся одновременно и энциклопедической и фрагментарной, техника „Бесплодной земли" и „Cantos" Эзры Паунда... выступает как техническое новаторство, возвещающее о рождении нового модуса»[116].

Нетрадиционная терминология Н. Фрая, порожденная своеобразием его методологии, основанной в свою очередь на глубоко оригинальном видении истории литературы как процесса, раскрывающегося не в «бинарно-оппозиционном», а, скорее, в своего рода «полифоническом ключе» (причем полифоничность эта отчасти основана на понимании эволюционного движения истории литературы в плане отчасти «кармических» по своей сути трансформаций «миметических модусов», и зачастую логика ее обходится как бы даже без закона «исключенного третьего»; в каком-то смысле ее можно назвать еще и «постдильтеанской» – ведь сама типология миросозерцаний по Дильтею троична и включает в себя: 1)материализм, 2)пантеизм, 3)идеализм свободы; так ее излагает, по наблюдению А. Лосева, и О. Вальцель в работе «Сущность поэтической формы»[117]), не приобрела всеобщего нормативного характера, несмотря на то что ав-

[116] Цит. по: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX –XX вв. М., 1987. С. 257–258.

[117] См.: *Лосев А.* Проблема художественного стиля. С. 132.

тор «Анатомии критики» стал одной из самых влиятельных фигур в современном западном литературоведении (подобно тому как язык прозы Андрея Платонова, оставаясь одним из ярчайших и «предельных» достижений в русской литературе XX в., не стал в ней нормативно-общеупотребительным, хотя и повлиял – и продолжает влиять на нее). Не пытаясь адаптировать своеобычную терминологию Фрая к традиционно более привычной, важно обратить внимание на другое.

Для модернистской эстетики, среди имен отдаленных и ближайших основоположников которой А. Лосев называет Шопенгауэра, Вагнера, Ницше, а также О. Уайльда, вообще характерна определенная двуплановость. «А. Шопенгауэр, как известно, учил о мировой, бессознательной и притом злой воле, которая не знает, что творит, а творит она весь мир, и которая не подчиняется никаким логическим формам и никакой философской систематике. Правда, по А. Шопенгауэру, существует еще мир идей, сознательный, логический и систематический (об этом мире идей Шопенгауэра обычно говорится гораздо меньше), который тоже участвует в материализациях мировой воли, и потому все существующее оказывается не насквозь иррациональным и не насквозь анархичным. Тем не менее философия Шопенгауэра открыла широкий простор для понимания и изображения вещей, да и всего мира как иррационального, бессознательного и ни на чем не основанного бытия, что создало и для искусства соответствующие методы изображения жизни. Только музыка, понимаемая Шопенгауэром как чистейшая иррациональность, является изображением всех судеб мировой воли. А наслаждение она, как и все прочие искусства, создает потому, что она освобождает человека от всякого действия, т. е. от подчинения мировой воле, и дает возможность человеку созерцать весь этот мировой иррациональный хаос сквозь прозрачный, неподвижный и тоже в себе вечный интеллект. Отказ от воли и действия, превращение себя в интеллект и созерцание всего существующего как художественной деятельности – это и есть настоящая эстетика Шопенгауэра»[118]. Система взглядов Шопенгауэра вообще настолько близка буддийскому мироощущению, что Ф. Виттельс в своей работе «Фрейд. Его личность, учение и школа» мимоходом назвал немецкого философа даже «индусским философом». В той же работе Виттельс назвал Ницше предтечей Фрейда, в учении которого, по словам Э. Фромма, «рационализм был синтезирован с романтизмом – тем самым движением, которое весь 19 век противостояло рационализму своим почита-

[118] См.: *Лосев А.* Проблема художественного стиля. С. 123.

нием иррационального, аффективной стороны человеческого бытия»[119].

«...Рихард Вагнер... сохранял в своем творчестве идеологию Шопенгауэра и в 1870 г. напечатал книгу „Бетховен", в которой весьма красочно и глубоко изображал эстетическую теорию Шопенгауэра. К этому же времени подоспела и работа Фр. Ницше „Рождение трагедии из духа музыки" (1870–1871), которая не только была посвящена Рихарду Вагнеру, но которая впервые на материалах классической филологии ...доказывала слияние двух античных религий, Аполлона и Диониса, в тот художественный феномен, который он сам называл аттической трагедией. Эта теория... базировалась на общеизвестных античных именах, которые заставляли художественно образованную публику еще гораздо глубже и гораздо основательнее вводить иррациональный момент в искусство. С тех пор уже всякий, самый принципиальный и самый заядлый реалист не обходился без того или иного влияния этих мыслителей, хотя бы даже он их и не читал... Под влиянием этого духа времени... даже и строгие ученые чисто академического типа уже не ограничивались простым описательством или систематизацией своих материалов. Эта двуплановость, или, вернее сказать, многоплановость, характеризовавшая собою вообще всякую науку, эстетику и философию прежних времен, сделала теперь наших ученых гораздо более смелыми и бесстрашными, включая даже точные науки»[120]. Эта двуплановость и двурефлективность, зачастую приобретающая черты уже многоплановости и полифонии, в полной мере присуща поэтике «Вечера у Клэр», как и поэтике рассказов «Превращение», «Мартын Расколинос», «Водяная тюрьма», «Авантюрист», «Гавайские гитары», «Черные лебеди», где она так или иначе проявлялась в перекрестном соединении – на разных уровнях системы – рационалистического и визионерского, реалистического и субъективно-иррационального, фабульного и мифологического планов и аспектов повествования.

Хотя герой-повествователь в «Рассказах о свободном времени» резко открещивается от невежественного эстетизма, композиция «Вечера у Клэр» своеобразно иллюстрирует графическое изображение категории времени в «Теории авантюризма», где речь идет именно об эстетическом времени, по-своему аналогичном понятию «эстетической вечности» у Н. Фрая. Уже в самом начале романа, как это происходит и в хронологически предшествующих и параллельных ему рассказах, воссоздается некий

---

[119] *Фромм Э.* Психоанализ и дзен-буддизм // Дзен-буддизм и психоанализ. Э. Фромм. Д. Судзуки. Р. де Мартино. М., 1995. С. 10–11.

[120] *Лосев А.* Проблема художественного стиля. С. 123–124.

уклад жизни, атмосфера квартиры Клэр с одержимой манией передвижения горничной, «под пенсне которой скрыта трагедия какого-то женского Дон Жуана, который, однако, любит, чтобы на нем женились, в противоположность Дон Жуану литературному, относившемуся к браку отрицательно»[121]. Однако в отличие, к примеру, от того, как это происходит в «Водяной тюрьме», атмосфера эта воссоздается не через острый гротеск и черный юмор, а лишь с мягкой иронией (и самоиронией), которую Клэр называет «специальным русским остроумием». Через соединение с Клэр, чьи глаза обладали «даром стольких превращений», – образ, символически выражающий иррациональную целостность инь, – герой-повествователь выходит из этого концентрического круга в сферу свободного времени, в план сознания, где быстро развертывается свиток воспоминаний, та бесконечная последовательность «мыслей, впечатлений и ощущений, совокупность которых возникает в моей памяти как ряд теней, отраженных в смутном и жидком зеркале позднего воображения»[122].

Это первый виток композиционной спирали романа, но таких витков в нем несколько. Из самого раннего детства, периода, когда «глухое, внутреннее существование», остававшееся для рассказчика «исполненным несравненно большей значительности», чем «накопления жизненного опыта, то есть просто запаса соображений и зрительных или вкусовых ощущений», «было более связано с внешним миром, чем впоследствии»[123], ему вспоминается «всего лишь одно событие».

«Мне было три года; мои родители вернулись на некоторое время в Петербург, из которого незадолго перед этим уехали; они должны были пробыть там очень немного, что-то недели две. Они остановились у бабушки, в большом ее доме на Кабинетской улице, том самом, где я родился. Окна квартиры, находившейся на четвертом этаже, выходили во двор. Помню, что я остался один в гостиной и кормил моего игрушечного зайца морковью, которую попросил у кухарки. Вдруг странные звуки, доносившиеся со двора, привлекли мое внимание. Они были похожи на тихое урчание, прерывавшееся изредка протяжным металлическим звоном, очень тонким и чистым. Я подошел к окну, но как я ни пытался подняться на цыпочках и что-нибудь увидеть, ничего не удавалось. Тогда я подкатил к окну большое кресло, взобрался на него и оттуда влез на подоконник. Как сейчас вижу пустынный двор внизу и двух пильщиков; они по-

[121] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 41.
[122] Там же. С. 47.
[123] Там же. С. 48.

очередно двигались взад и вперед, как плохо сделанные металлические игрушки с механизмом. Иногда они останавливались, отдыхая; и тогда раздавался звон внезапно задержанной и задрожавшей пилы. Я смотрел на них как зачарованный и бессознательно сползал с окна. Вся верхняя часть моего тела свешивалась во двор. Пильщики увидели меня; они остановились, подняв головы и глядя вверх, но не произнося ни слова. Был конец сентября; помню, что я вдруг почувствовал холодный воздух и у меня начали зябнуть кисти рук, не закрытые оттянувшимися назад рукавами. В это время в комнату вошла моя мать. Она тихонько приблизилась к окну, сняла меня, закрыла раму – и упала в обморок»[124].

Внешне чисто фабульный эпизод этот насквозь мифологизирован. В необремененных рассудочным контролем действиях ребенка словно бы реализуется данное Мартином Хайдеггером определение человека как бытия-к-смерти. Нерационализованное (а потому истинное) бессознательное стремление выйти, вывалиться из уклада здесь психологически мотивируется в подтексте тем мистическим непреодолимым любопытством, о котором идет речь в цитируемых в газдановских «Заметках...» словах Эдгара По из «Рукописи, найденной в бутылке». С другой стороны, толчком, вызвавшим любопытство, становятся акустические образы – образы мира звуков, всегда воссоздающихся у Газданова удивительно осязаемо, как если бы их мир был более реален, чем тот, воссоздание которого требует непосредственной изобразительности, ориентированной на зрительное восприятие. Конечно, звуки, издаваемые пилой, это не полонез Огинского и не симфония Малера, но своеобразный звуковой мистицизм, послуживший импульсом высвобождения некой иррациональной тяги, бессознательной устремленности, здесь все же ощутим. Механически-однообразные движения пильщиков явственно напоминают мерное покачивание головами стариков «с длинными седыми бородами» из того эпизода «Превращения», где через развернутую аллегорию изображается пересечение Аполлонычем «смутных и тенеподобных» границ между жизнью и смертью и погружение «во власть смерти». Но если в «Превращении» мотивационное обоснование этого погружения – психофизиологическое состояние тяжелораненого – носило вполне реалистический, рационалистический характер, то на сей раз присутствие мистически-иррационального начала, словно бы разлитого «в каждой частице воздуха», проявляется в «чистом» виде, и обыденность происходящего только подчеркивает изнутри пронизывающий внешнюю реальность мистицизм.

---

[124] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 49.

В основе такого двупланового (или многопланового) видения реальности – конечно же, мироощущение романтического типа, корнями уходящее во времена магической архаики. О магических корнях подобного мироощущения, наглядно проявляющихся, к примеру, в индейской ментальности и в наши дни, любопытно рассуждает Карлос Кастанеда, чьи книги о дон Хуане в последние годы были необычайно популярны. В интервью журналу «Psychology Today» он говорит о том, что «из магической традиции следует, что смерть – это физическое присутствие, которое можно почувствовать и увидеть. Одна из глосс магии такова: смерть стоит слева от вас. ...Глосса „смерть слева от вас" – это не умственное положение в магии; это восприятие. Когда ваше тело нужным образом настроено на мир и вы поворачиваете глаза влево, вы можете стать свидетелем необычайного события – тенеобразного присутствия смерти»[125]. (При этом любопытно, что на последовавшую реплику интервьюера о том, что «в традиции экзистенциализма обсуждение ответственности обычно следует за обсуждением смерти», Кастанеда отвечает: «Тогда дон Хуан – хороший экзистенциалист»[126]). И если в газдановском «Превращении» присутствие смерти носит в большей степени непосредственно-магический характер, то в данном эпизоде «Вечера у Клэр» – это чисто мистическое и метафизическое присутствие.

Второе событие, случившееся также в раннем детстве, хотя и значительно позднее, и также возвращающее рассказчика «в тот период времени, понимание которого мне теперь уже недоступно»[127], связано с гипертрофированной аффективной реакцией, вызванной соприкосновением детского сознания с миром эстетической метареальности. «Это второе событие заключалось в том, что когда меня только что научили грамоте, я прочел в маленькой детской хрестоматии рассказ о деревенском сироте, которого учительница из милости приняла в школу. Он помогал сторожу топить печь, убирал комнаты и очень усердно учился. И вот однажды школа сгорела, и этот мальчик остался зимой на улице в суровый мороз. Ни одна книга впоследствии не производила на меня такого впечатления: я видел этого сироту перед собой, видел его мертвых отца и мать и обгоревшие развалины школы; и горе мое было так сильно, что я рыдал двое суток, почти ничего не ел и очень мало спал»[128].

---

[125] *Кастанеда К.* Путешествие в Икстлан. М., 1992. С. 236.

[126] Там же.

[127] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 49.

[128] Там же. С. 50.

Если первый эпизод завершается появлением матери, то второй – негативной реакцией отца, который сердился, что «научили так рано читать мальчика», и возмущался – «зачем в детских книжках такие рассказы печатают». Непосредственно вслед за вторым воспоминанием следует воспоминание о смерти отца, а точнее – о посещении его в лечебнице перед смертью восьмилетним героем. Адамович был безусловно прав, указывая, что «Газданов все время прерывает свой рассказ замечаниями в сторону, наблюдениями, соображениями»[129], – в том смысле, что в романе действительно обнаруживаются «принципы разбросанной, ломаной композиции»[130], присущие стернианскому типу «архитектоники с разрушенной связью частей»[131], о традиционном присутствии которой в русской литературе XIX в. В. Виноградов, отмечавший, что «русское „стернианство" к 30-м годам было уже явлением, глубоко пустившим свои корни»[132], писал в своих «Этюдах о стиле Гоголя»: «В русской литературе принципы композиции, рассчитанной на разрушение логического сцепления частей и прямолинейного течения сказа, получили особенно широкое распространение со времени перевода романа Стерна „Жизнь и мнения Тристрама Шанди" (СПб.,1804–1807) и разрабатывались под его влиянием»[133]. Но вся эта внешняя прерывистость и «замечания в сторону» в газдановском романе зачастую основаны на глубокой внутренней логике.

В том, как эпизод с прочитанной в детстве книгой, вызвавшей аффективную реакцию ребенка, порождает воспоминание о смерти отца, обнаруживается не только принцип повествования, основанного «на случайных ассоциациях», когда, по словам Слонима, «порою это ассоциации по сходству или по смежности, и автор переходит от одной картины к другой, не заботясь о внешнем оправдании своего творческого каприза». Слоним прав: случайность эта действительно мнимая, но не только потому, что «подлинное художественное единство» роману придает «единство стиля и способа выражения, единство „настроенности" произведения, придающее ему стройность и притягательность». В «символической вселенной» произведения развертываются внутренние взаимоотношения довременных начал, архетипических сущностей, априорных подлинников. Воспоминание об отрицательном реагировании отца на детскую аффективность

[129] Иллюстрированная Россия. 8 марта 1930.
[130] *Виноградов В.* Поэтика русской литературы. С. 254.
[131] Там же. С. 248.
[132] Там же. С. 249.
[133] Там же. С. 248.

и непосредственно следующее за ним воспоминание о его смерти в этом, метафизическом плане повествования предстает внутренне глубоко закономерной реакцией во взаимоотношениях позитивистски-рационального и иррационального начал: активизация одного из них, нарушающая некое общее равновесие, вызывает реакционную активность другого, противоположного. За «сменой образов и рассуждений» в сквозистой ткани повествования мерцают взаимодействующие метафизические сущности.

Какой-нибудь деконструктивист, наверно, мог бы по-своему прочесть и эпизод о посещении смертельно больного отца. «Отец мой умер, когда мне было восемь лет. Помню, как мать привела меня в лечебницу, где он лежал. Я не видел его месяца полтора, и меня поразило его исхудавшее лицо, черная борода и горящие глаза. Он погладил меня по голове и глухо сказал, обращаясь к матери:

– Береги детей.

Мать не могла ему отвечать. И тогда он прибавил с необыкновенной силой:

– Боже мой, если бы мне сказали, что я буду простым пастухом, только пастухом, но что я буду жить!

Потом мать выслала меня из комнаты. Я вышел в садик: хрустел под ногами песок, было жарко и светло и очень далеко видно. Сев с матерью в коляску, я сказал:

– Мама, у папы все-таки хороший вид, я думал, гораздо хуже.

Она ничего не ответила, только прижала мою голову к коленям, и так мы доехали до дому.

Было в моих воспоминаниях всегда нечто невыразимо сладостное»...[134].

В «смене образов и рассуждений» в романе вообще обнаруживается некоторая закономерность: они часто соседствуют не только по принципу «сходства или смежности», но и по дополняющему контрасту. Среди образов учащихся и преподавателей в кадетском корпусе и гимназии, среди солдат и офицеров на бронепоезде выделяются фигуры полярно противоположные; светлые и мрачные мысли и воспоминания чередуются, переплетаясь в потоке сознания, таким образом, что картина мира, возникающая в результате, оказывается не однозначно-определенной, а двойственно-противоречивой и многоплановой. Амбивалентность и многоплановость эта во многом иррациональна, пронизана иррациональностью. Так, внешнее и, по-видимому, осознанное стремление к объективно-полному охвату и классически рациональной симметричной уравновешенности – когда

[134] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 50.

вслед за тремя эпизодами воспоминания, прямо связанными со смертью и аффективностью негативного характера, следует наплыв сознания, начинающийся с общей констатации того, что в воспоминаниях было «всегда нечто невыразимо сладостное», – оборачивается чистой иррациональностью.

С точки зрения модернистской эстетики, где, по замечанию А. Лосева, каждый план может выступать «с полной авторитетностью и с полной бесцеремонностью, игнорируя все другие планы»[135], такой переход может истолковываться в чисто фрейдистском ключе. Учитывая сам характер непосредственно предшествующего ему эпизода, он может восприниматься как бессознательное проявление эдипова комплекса, а точнее было бы сказать – как проявление бессознательного. И если первый детский эпизод, когда нерационализованное, мистическое любопытство оказывается чреватым смертельной опасностью, завершается появлением матери, то второй – аффектация – не только увенчивается тревожной реакцией отца, но и переходит в воспоминание о его смерти, которое вновь оканчивается оберегающим жестом матери, прижимающей голову ребенка к коленям («и так мы доехали до дому»). Сама повествовательная ткань представляет собой как бы иррациональную пульсацию субъективности, в основе которой – бессознательное, и рассказчик словно прямо подтверждает это чуть позднее: «То были единственные движения моей души, происходившие в этот период времени»[136].

Не заходя на этом пути слишком далеко (в чем нет ровно никакой необходимости), следует все же заметить, что присутствие эдипова комплекса можно обнаружить и в других эпизодах романа, но в очень смягченной, косвенной, опосредованно-сублимированной, эвфемистической форме. С этой точки зрения своеобразно раскрывается мифологическая подоплека внешне чисто фабульного эпизода охоты на орла, многими современниками выделявшегося в качестве примера исключительно удачного изобразительного пассажа. Сама по себе охота на орла не имеет никакого утилитарного смысла: орел – это не дичь. Очевидно, что на первый план здесь выходит какое-то иррациональное, символическое значение. Если принять во внимание, что орел, кроме всего, – это устойчивый архаический фаллический символ, подспудная мифологизированность эпизода становится очевидной, и он прочитывается совсем по-иному, тем более что следующие за ним воспоминания, когда рассказчику «показалось, что громадное земное пространство свернулось, как геогра-

---

[135] *Лосев А.* Проблема художественного стиля. С. 124.

[136] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. I. С. 52.

фическая карта, и что вместо России я очутился в сказочном Шварцвальде»[137], выдержаны именно в романтическом мифопоэтическом ключе.

Эхо присутствия эдипова комплекса можно расслышать и в том эпизоде романа, где мать обнаруживает случайно оставленную рассказчиком на виду книгу Вербицкой «Женщина, стоящая посреди». «Мать ее случайно увидела – и, когда я вернулся домой вечером, она спросила меня, брезгливо приподняв заглавный лист двумя пальцами:

– Это ты читаешь? Хороший у тебя вкус.

Мне стало стыдно до слез; и всегда потом воспоминание о том, что мать знала мое кратковременное пристрастие к порнографическим и глупым романам, – было для меня самым унизительным воспоминанием; и если бы она могла сказать это моему отцу, мне кажется, я не пережил бы такого несчастья»[138]. Весьма специфическая аффективность реакции юного рассказчика здесь, кроме всего, обусловлена, конечно же, своеобразным страхом понижения ценности мира того второго существования, который он «считал закрытым навсегда и для всех», пока не понял, уже став почти взрослым, что он известен матери, – мира, где царит субъективно-иррациональное, бессознательное, в столкновении с внешним миром порождающее нерационализованные и нерационализуемые движения души и психические колебания.

Время в романе не линейно: поток сознания словно бы соткан челночным снованием по протяженности сюжетного времени, и в основе его полифоничности и многоплановости, кроме прочего, – именно это сквозное присутствие сознания в разных временных планах. Словно постоянно колеблющийся маятник сколачивает в одну сложную, многослойную и многозначную длительность «я» разрозненные и на первый взгляд хаотичные фрагменты жизни. Во многом этот «процесс организации или взаимопроникновения фактов сознания, составляющих истинную длительность»[139], происходит в романе согласно с «теорией длительности» Бергсона. И уже на этом фоне просматриваются те композиционные контуры произведения, форму которых графически можно было бы условно изобразить как спираль, причем спираль, витки которой обозначены лишь пунктирно в общем сложном рисунке с многочисленными сплетениями и разветвлениями линий (не говоря уже о сложности цветовых гамм в различных цветовых пятнах и неуловимой игре полутонов и переливов).

[137] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. I. С. 92.
[138] Там же. С. 64.
[139] *Бергсон А.* Собр. соч. М., 1992. Т. I. С. 96.

Один из витков этой спирали включает прозрачные годы раннего детства, воспоминания о частых переездах семьи отца с места на место, о людях, составлявших круг знакомых родителей. Это – своего рода первый этап социализации героя на пороге его сознательной жизни. Наряду с образами няни, художника Сиповского, чиновника-собачника, одержимого страстью к охоте, в сознание юного героя на этом витке входят фантастические образы из «бесконечной сказки» о путешествии по Индийскому океану, продолжение которой каждый вечер рассказывал ему отец: «Сказку о путешествии на корабле я привык слушать каждый вечер и сжился с ней так, что, когда она изредка прекращалась – если, например, отец бывал в отъезде, – я огорчался почти до слез»[140]. Завершается этот виток смертью отца, ставшей сильным душевным потрясением, когда «ледяное чувство смерти охватило меня, и я ощутил болезненное исступление»[141], погружением в болезнь и состояние бреда, в беспамятство, в котором сквозь детское сознание проходят хаотичные галлюцинации и видения.

Другой, уже более протяженный по времени и значительно более содержательно-разнообразный и насыщенный виток жизни рассказчика включает в себя период учебы в кадетском корпусе, а затем – в гимназии, воспоминания о каникулах, проводившихся у деда на Кавказе и у дяди Виталия в Кисловодске, встречу с Клэр и последовавшую затем душевную катастрофу. И наконец, завершающий виток – это беседы с дядей Виталием, вся недолгая, но очень значительная и содержательная военная эпопея и – в результате – судьбоносная сцена расставания с Россией, финальная в романе и поворотная во всей истории жизни героя-повествователя. И только после этого витка в фабульной хронологии романа происходит начинающий его сюжетную историю композиционный виток, играющий в целом экспозиционную роль в его «умной и сложной» композиции, о которой писали современники.

Каждый из этих витков содержит, с одной стороны, относительно устойчивый социализованный план, который условно можно было бы определить как тяготеющий к форме определенного круга, замкнутой окружности, а с другой – импульсивный выход через сферу иррационального в «пояс свободного времени», где движение становится доминирующим, а значение определенности понижается. В культурно-психологическом аспекте такая модель композиции, помимо всего, своеобразно отражает общие бинарно-оппозиционные типологические черты истории

---

[140] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 57.
[141] Там же. С. 58.

искусства, понимаемой как эволюция стилей. Объективно-рациональная, «энциклопедическая» направленность и окрашенность одного плана повествования соединяется с визионерским, иррационально-субъективным характером другого. Так в поэтике соединяются те реалистические черты, которые зачастую предопределяют и в наши дни прочтение Газданова как исключительно традиционного реалиста, с чертами модернистскими, которые многими его современниками воспринимались как искусственно привнесенные, как следы влияния, но которые являются органически присущими творчеству писателя и устойчиво проявляются у него на протяжении всего периода 20-х–30-х годов, как, впрочем, и позднее.

Среди персонажей романа, кроме гимназического учителя словесности Василия Николаевича, часто и по праву – вслед за Л. Диенешем, обратившем внимание на то, что персонаж этот словно бы сошел с чеховских страниц, – выделяют образ дяди Виталия. Чем-то он похож на Павлова из «Черных лебедей» и, с другой стороны, на Сверлова из повести «Великий музыкант», появившейся уже после «Вечера у Клэр». Персонаж этот наделен рядом живых индивидуальных характерологических черт: это не только конкретные биографические подробности, но и до определенной степени своеобразные речевые особенности. Подобно (и в противоположность) тому, как речь классного наставника в кадетском корпусе отличает склонность к употреблению уменьшительно-ласкательных суффиксов, вызывающая «непобедимое отвращение» у рассказчика («Я не любил людей, употребляющих уменьшительные в ироническом смысле: нет более мелкой и бессильной подлости в языке. Я замечал, что к таким выражениям прибегают чаще всего или люди недостаточно культурные, или просто очень дурные, неизменно пребывающие в низости человеческой»[142]), речь дяди Виталия, «скептика и романтика, оставшегося навеки драгунским ротмистром за то, что вызвал на дуэль командира полка, а в ответ на его отказ драться дал ему пощечину в офицерском собрании и сидел потом пять лет в крепости, откуда вышел очень изменившимся человеком и где он приобрел удивительную и вовсе для офицера необыкновенную эрудицию в вопросах искусства, философии и социальных наук, и затем продолжал служить в том же полку, но не продвигался в чинах»[143], отличает прямота и резкость: «Почти каждую свою речь дядя начинал словами:

– Эти идиоты...»[144].

---

[142] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 67.
[143] Там же. С. 108.
[144] Там же.

Речевые характеристики вообще играют определенную роль в романе, придавая некоторое своеобразие его общему стилистико-языковому фону. Подобно тому как монолог мадам Шуцман в «Повести о трех неудачах» или пародийная беспредметная патетичность Сверчкова в «Рассказах о свободном времени» контрастируют с языковым планом собственно авторской речи, рассказы няни о жизни в Сибири и «про Васильевну» в «Вечере у Клэр» (как и эпизодические реплики солдата Филиппенко) передают некоторые экспрессивно-стилистические особенности – на сей раз речи народной (или простонародной). Особенности эти у Газданова передаются, конечно, не с той степенью точности и глубины, как, скажем, у Лескова или у Толстого и Чехова, а лишь приблизительно: речь здесь может идти не о стилизации, а только о полустилизации, и в этом есть какая-то своего рода конспективность – особенности передаются опосредованно, в изложении. Но общая тенденция к преодолению монологического одноголосия в романе проявляется уже и через присутствие этих речевых планов, как и через присутствие французской речи матери Клэр, упоминание об особенностях речи матери героя-повествователя, а также несколько иронических речевых характеристик «второго бронепоездного негодяя» Воробьева, «крупной ярославской бабы Катюши» и т.д. и т.п.

М. Бахтин писал: «Современная стилистика, уходящая своими корнями в поэтику классицизма, до сих пор не может отрешиться от специфических установок и ограничений. Поэтика классицизма ориентирована на прямом, предметно направленном одноголосом слове, несколько сдвинутом в сторону условного стилизованного слова. Полуусловное, полустилизованное слово задает тон в классической поэтике. И до сих пор стилистика ориентируется на таком полуусловном прямом слове, которое фактически отождествляется с поэтическим словом как таковым. Для классицизма существует слово языка, ничье слово, вещное слово, входящее в поэтический лексикон, и это слово из сокровищницы поэтического языка непосредственно переходит в монологический контекст данного поэтического высказывания. Поэтому выросшая на почве классицизма стилистика знает только жизнь слова в одном замкнутом контексте»[145]. При этом ученый указывал, что «проза, особенно роман, совершенно недоступна такой стилистике. Эта последняя может сколько-нибудь удачно разрабатывать лишь маленькие участки прозаического творчества, для прозы наименее характерные и несущественные»[146].

---

[145] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 232.

[146] Там же. С. 233.

В газдановском романе тенденция к выходу за рамки монологичности проявляется и на уровне языка. Рассказчик не воспринимает свою речь, свое «прямое слово» в качестве «слова языка» вообще, «ничьего слова». Напротив, он сознает его как индивидуальное, субъективизированное, существующее в контексте не только языковой стихии вообще, но и речевых пластов и систем, достаточно резко отличающихся от него. Проблематика эта становится даже предметом прямой рефлексии героя-повествователя: «Я не знал слов, которые они употребляли, они смеялись надо мной за то, что я говорил „идти за водой": за водой пойдешь, не вернешься, – насмешливо замечали они»[147]. Раскрывается она и в эпизоде покупки свиньи, когда крестьяне, в глазах которых он был «каким-то русским иностранцем» и с которыми «не умел разговаривать», воспринимают его «с недоверием и усмешкой».

Постоянное стремление выйти за пределы «одноголосого слова», «полуусловного прямого слова, которое фактически отождествляется с поэтическим словом как таковым», ощущается у Газданова как в нетождественности речевых особенностей тех или иных персонажей, так и в прямом введении в текст произведения пространных цитат из «Жития протопопа Аввакума». Черта эта для газдановской поэтики не новая: стилистико-языковые особенности сюрреализованно-апокалиптических фрагментов «голубиной книги» Ильи Аристархова не тождественны лексике и образному ряду «Теории авантюризма» Аскета и стилю протоколов «Общества восьмерки пик», как и речевые особенности мадам Шуцман и Сверчкова; стиль мемуаров мистера Томсона с их младенчески-рационалистической и наивной энциклопедичностью резко отличается от визионерского монолога Аполлоныча в «Превращении»; речь Мартына Расколиноса контрастирует с речью Анюты Привлекательного, а речевой стиль м-ль Тито и поэтессы из «Водяной тюрьмы» едко пародируется, хотя весь этот пласт поэтики и является для Газданова скорее все же лишь своеобразной «эпизодической темой» (по терминологии Н. Фрая).

Особую роль в романе играет образ Клэр, радикально мифологизирующий всю его фабулу и выходящий на центральное место в «символической вселенной» произведения. В образе этом, как и в образе матери, но и совсем по-иному, воплощается иррационально-целостное начало инь. Вот как происходит типичное появление образа матери в повествовательной ткани потока сознания в романе: «И мне представилось огромное пространство земли, ровное, как пустыня, и видимое до конца. Далекий край

[147] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 128.

этого пространства внезапно отделяется глубокой трещиной и бесшумно падает в пропасть, увлекая за собой все, что на нем находилось. Наступает тишина. Потом беззвучно откалывается второй слой, за ним третий; и вот мне уже остается лишь несколько шагов до края; и, наконец, мои ноги уходят в пылающий песок; в медленном песчаном облаке я тяжело лечу туда, вниз, куда уже упали все остальные. Так близко, над головой, горит желтый свет, и солнце, как громадный фонарь, освещает черную воду неподвижного озера и оранжевую мертвую землю. Мне стало тяжело – и я, как всегда, подумал о матери, которую я знал меньше, чем отца, и которая всегда оставалась для меня загадочной»[148]. Соприкосновение со смертью (в этом случае – со смертью товарища по кадетскому корпусу), как это происходит и в самых ранних детских эпизодах-воспоминаниях, в очередной раз погружает сознание героя в субъективно-иррациональные глубины, вызывает визионерский транс, который с какой-то непреодолимой неизбежностью выводит его на образ матери, в очередной же раз спасающей его. И вот как происходит знакомство с Клэр: «Я закрыл глаза и увидел оранжевую мглу, пересеченную зелеными молниями. Должно быть, я проспал несколько минут, потому что ничего не слышал. Вдруг я почувствовал холодную мягкую руку, коснувшуюся моего плеча. Чистый женский голос сказал надо мной: – Товарищ гимнаст, не спите, пожалуйста. – Я открыл глаза и увидел Клэр, имени которой я тогда не знал. – Я не сплю, – ответил я. – Вы меня знаете? – продолжала Клэр. – Нет, вчера вечером я увидел вас в первый раз. Как ваше имя? – Клэр. – А, вы француженка, – сказал я, обрадовавшись неизвестно почему»[149].

Ландшафт, предстающий перед внутренним взором рассказчика в первом случае, – это ландшафт далианских «Загадок желания» (1929) и «Сохранности памяти» (1931), «Архитектонического „Анжелюса" Милле» (1933) и «Духа Вермеера в роли стола» (1934), «Атавистических остатков дождя» (1934) и «Археологической реминисценции „Анжелюса" Милле» (1934–1935), «Аптекаря из Фигераса, не ищущего абсолютно ничего» (1936) и «Лица Войны» (1940). При всей своей изобразительной «прописанности» он фантасмагоричен; пространство, видимое до конца, ужасающе трагично, и это – оборотная, темная сторона того мистицизма ясного солнечного дня, когда «было жарко и светло и очень далеко видно», посреди которого юный герой оказывается в эпизоде посещения умирающего отца. Во втором случае сам «нефигуративный» характер видения может напомнить нечто

[148] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 62.
[149] Там же. С. 83.

вроде «Конфигурации» (1927–1928) Ж. Арпа или «Ирокезского пейзажа» (1943) А. Массона: здесь снимается общий трагический фон и мотивы сна и пробуждения, столь важные для Газданова, звучат в эмоционально-нейтральном ключе. Но в обоих случаях женский образ как бы завершает, венчает визионерский наплыв, указывая на ситуацию соприкосновения с иррационально-целостным началом инь в потоке сознания.

В квартире родителей Клэр (точнее – это гостиничные апартаменты) рассказчик сталкивается с определенным, а вернее – неопределенным – укладом жизни, потому что «в доме их не было никаких правил, никаких установленных часов для еды»[150]. Как это почти всегда происходит у Газданова, уклад этот воссоздается преломленно, сквозь призму иронии. Образ старшей сестры Клэр, ученицы консерватории, которая «играла на пианино и гуляла по городу» в сопровождении жениха Юрочки, «носившего за ней папку с нотами», характеризуется через мягкий юмор, легкий гротеск, несколько шаржированно: «вся ее жизнь заключалась в этих двух занятиях – прогулке и игре; и за пианино она быстро говорила, не переставая играть: – Боже мой, и подумать, что я сегодня еще не выходила из дому! – а гуляя, вдруг вспоминала о том, что плохо разучила какое-то упражнение; и Юрочка, неизменно при ней находившийся, только деликатно кашлял и перекладывал папку с нотами из одной руки в другую»[151]. Семью Клэр рассказчик называет «странной»: отношения между ее родителями как-то по-мопассановски парадоксальны. Мир вещей в полюбившейся ему комнате Клэр отчасти также парадоксален: «большой письменный стол, накрытый зеленой промокательной бумагой», в сущности, не только абсолютно не обязателен, но даже как-то нелеп здесь, потому что «Клэр никогда ничего не писала».

Образ Клэр продолжает тот ряд женских образов в творчестве Газданова, который начинается с Джэн в «Обществе восьмерки пик» и Татьяны Брак. Но, в отличие от Джэн, Клэр нельзя назвать прямой представительницей какого-то определенного социально-психологического типа: в ней важно другое. Клэр – скорее носительница некоего универсального начала, как во многом и Татьяна Брак, но, в отличие от последней, образ ее значительно более материален изначально: «Мне очень нравились портреты Клэр – их у нее было множество, потому что она очень любила себя, – но не только то нематериальное и личное, что любят в себе все люди, но и свое тело, голос, руки, глаза»[152]. Как

---

150 *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 86.

151 Там же. С. 85.

152 Там же. С. 86.

нематериальное в этой характеристике связывается с индивидуально-личностным, так материальность, на первый взгляд предопределяющая некую классическую оформленность и индивидуальную завершенность, оборачивается какой-то космичной безличностью. Внешне несколько алогичный поворот этот на самом деле вполне в духе времени. С. Франк в рецензии на книгу Б. Кристиансена «Лик нашего времени» писал на страницах «Руля» от 15 января 1930 г., т. е. практически одновременно с появлением «Вечера у Клэр»: «Для современного стиля характерна... крайняя безликость. Личность, своеобразие индивидуальности отвергается. ...вчерашнее увлечение духовной глубиной Индии и утонченностью Японии сменяется успехом негритянской музыки и пляски. ...Для современного дамского костюма характерны точность контур, сокрытие лица под шляпкой аркадной формы – символ обезличения – и открытие низа, ног, характерный для современности метод призыва к любви... Для современного танца характерна рационализация, точность массового движения (герлс), статическое напряжение, открытая сексуальность...»

«Клэр была весела и насмешлива и, пожалуй, слишком много знала для своих восемнадцати лет. Со мной она шутила: заставляла меня читать вслух юмористические рассказы, одевалась в мужской костюм, рисовала себе усики жженой пробкой, говорила низким голосом и показывала, как должен вести себя „приличный подросток”. Но, несмотря на шутки Клэр и ту пустоту, с какой она постоянно ко мне относилась, мне бывало не по себе. Клэр находилась в том возрасте, когда все способности девушки, все усилия ее кокетливости, каждое ее движение и всякая мысль суть бессознательные проявления необходимости физического любовного чувства, нередко почти безличного и превращающегося из развязки взаимных отношений в нечто другое, что ускользает от нашего понимания и начинает вести самостоятельную жизнь, как растение, которое незримо находится в комнате и наполняет воздух томительным и непреодолимым запахом. Я тогда не понимал этого, но не переставал это ощущать; и мне было нехорошо, у меня срывался голос, я невпопад отвечал, бледнел и, взглядывая на себя в зеркало, не узнавал своего лица. Мне все чудилось, что я погружаюсь в огненную и сладкую жидкость и вижу рядом с собой тело Клэр и ее светлые глаза с длинными ресницами. Клэр как будто понимала мое состояние: она вздыхала, потягивалась всем телом – она обычно сидела на диване – и вдруг откидывалась на спину с изменившимся лицом и стиснутыми зубами»[153].

[153] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 86–87.

При всей подчеркнутой материальности, воплощенности образа Клэр главное в ней то, что она, говоря словами Бердяева, «является космической, мировой носительницей сексуальной стихии, стихийного в поле», ибо «природно-родовая стихия пола есть стихия женственная»[154]. Вся ее воплощенность и телесность – «каждое ее движение и всякая мысль» – управляется иррациональным, бессознательным; бессознательное настойчиво ищет возможности рационализироваться в ней, прорываясь из своих глубин во внешние сферы. То, что Бодрийар называет «транссексуальностью соблазна», прямо проявляется в шутливом переодевании «в мужской костюм»; энергия соблазна проявляется и в шутливых вопросах о разнице «между женщиной и барышней», заставляющих краснеть юного героя, и в той пластике, когда она «вдруг опрокидывалась на спину с изменившимся лицом и стиснутыми зубами». Напор бессознательного, ищущего пути выхода в среду рационального, столкновения и действия, создает во взаимоотношениях рассказчика и Клэр поле той специфической напряженности, где ему «было нехорошо», «срывался голос», он «невпопад отвечал, бледнел и, взглядывая на себя в зеркало, не узнавал своего лица». Стремление бессознательного к выходу и высвобождению у нее вызывает как бы обратную реакцию у него: он словно погружается из сферы внешнего и рационального в незримые глубины – «в огненную и сладкую жидкость», и погружение это неизбежно парализует его способность к действиям на уровне «внешнего существования», активизируя интенсивность внутренней жизни, мира его «второго существования». Психодрама эта разворачивается не только и не столько на личностно-индивидуальном уровне, когда «физическое любовное чувство» может привести к «развязке взаимных отношений», как на космическом уровне того «почти безличного», что являет собой «нечто другое, что ускользает от нашего внимания и начинает вести самостоятельную жизнь, как растение».

Как и некогда образ Татьяны Брак, образ Клэр связывается со стихией музыки, которой в романе посвящены проникновенные слова: «Самым прекрасным, самым пронзительным чувствам, которые я когда-либо испытывал, я обязан был музыке; но ее волшебное и мгновенное существование есть лишь то, к чему я бесплодно стремлюсь, и жить так я не могу»[155]. Стихия музыки в произведении сближается со стихией природы: «Больше всего я любил снег и музыку. Когда бывала метель и казалось,

---

[154] *Бердяев Н.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 408.

[155] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 47.

что нет ничего – ни домов, ни земли, а только белый дым, и ветер, и шорох воздуха; и когда я шел сквозь это движущееся пространство, я думал иногда, что если бы легенда о сотворении мира родилась на севере, то первыми словами священной книги были бы слова: „Вначале была метель”. Когда она стихала, из-под снега вдруг появлялся целый мир, точно сказочный лес, выросший из чьего-то космического желания; я видел эти кривые линии черных зданий, и ложащиеся со свистом сугробы, и маленькие фигуры людей, идущие по улицам. Я особенно любил смотреть, как во время метели летят сквозь снег и опускаются на землю птицы: они то складывают, то вновь раскрывают крылья, точно не хотят расставаться с воздухом – и все же садятся; и сразу, будто по волшебству, превращаются в черные комки, шагающие на невидимых ногах, и выпрастывают крылья особенным, птичьим движением, мне почему-то необыкновенно понятным»[156].

Такое восприятие природной стихии имеет свои конкретные культурно-психологические мотивации и, помимо христианской мифологии, проецирующейся здесь на своеобразную авторскую космогонию, уходит корнями также в ту традицию русской литературы, которая – через «Снежную маску» Блока – восходит к пушкинским «Бесам» и «Метели». Явственно здесь и присутствие той духовной сущности экспрессионизма, которую С. Франк в упомянутой рецензии определял как «романтический натиск самоутверждения, прорывающийся из глубины души и плохо находящий себе путь к реальности, дионисический порыв, царство юности. ...в искусстве – стремление к рождению предметов из творческого хаоса»[157]. Другими словами, оно вполне в духе времени и в духе той двурефлективности и двуплановости модернистской эстетики, о которой писал А. Лосев. Это никак не простое описательство или систематизация наблюдений, но интенсивное восприятие, выводящее воспринимаемую природную стихию в культурно-психологический план, кроме всего, своеобразно подтверждающее мысль художника Михаила Ларионова из его манифеста «Лучизм» (1913) о том, «что природы помимо стиля эпохи не существует»[158].

Звуки зимнего леса воспринимаются рассказчиком как музыка: «И тогда далеко-далеко в лесу вдруг что-то прозвенело. Упала ли ледяная сосулька с дерева, зацепился ли легкий ветер об один из тех прозрачных сталактитов, которые свисают на елях, – я не знаю. Знаю только, после этого вновь наступило

[156] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 90–91.
[157] Руль. 15 января 1930.
[158] Мастера искусства об искусстве. М., 1970. Т. 7. С. 478.

молчание, – и потом опять зазвенел лед. Будто маленький лесной карлик, живущий где-нибудь в дупле, тихо играл на стеклянной скрипке»[159]. Сама атмосфера зимнего леса удивительно похожа на атмосферу волшебной сказки, романтического «сказочного Шварцвальда», и ассоциации, сближающие реальность природного мира с миром метареальности искусства, не только отчетливы, но и достаточно настойчивы. Черта эта – склонность к определенной мифологизации природы – скорее даже характерна для поэтики Газданова. Она по-своему проявляется и в тех фрагментах романа, где повествование идет о каникулах, которые рассказчик проводил у деда на Кавказе. Хотя там и нет прямых ассоциаций, выводящих в определенный культурный контекст, – культурно-психологический, мифологический, мифопоэтический план безусловно просвечивает за эпизодами борьбы тарантула с муравьями, переселения крыс, смерти орла, о которых писали многие рецензенты-современники, истолковывая их лишь как удачные фрагменты в пределах чисто фабульного аспекта повествования. Отсутствие здесь прямых культурных ассоциаций, как и в изложении легендарной истории деда, очевидно, обусловлено аутентичной и самодостаточной романтичностью и экзотичностью.

В том, как легендарная история жизни деда преподносится на фоне кавказской природы, по-своему проявляется и определенное стремление к сближению мира природы с социально-исторической сферой. Но у Газданова не просто романтическая история разворачивается на фоне романтической природы. В разговорах с дядей Виталием возникает уже целая натурфилософская концепция истории: «И Виталий принялся излагать мне свой взгляд на тогдашние события. Он говорил, что социальные категории – эти слова показались мне неожиданными, я все не мог забыть, что Виталий – офицер драгунского полка, – подобны феноменам, подчиненным законам какой-то нематериальной биологии, и что такое положение оказывается если и не всегда непогрешимо, то часто оказывается приложимым к различным социальным явлениям. – Они рождаются, растут и умирают, – говорил Виталий, – и даже не умирают, а отмирают, как отмирают кораллы. Помнишь ли ты, как образуются коралловые острова?

– Помню, – сказал я. – Я помню, как они возникают; и, кроме того, я сейчас вспоминаю их красные изгибы, окруженные белой пеной моря, это очень красиво; я видел такой рисунок в одной из книг моего отца.

---

[159] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 92.

– Процесс такого же порядка происходит в истории, – продолжал Виталий. – Одно отмирает, другое зарождается. Так вот, грубо говоря, белые представляют из себя нечто вроде отмирающих кораллов, на трупах которых вырастают новые образования. Красные – это те, что растут»[160]. И, кроме всего, здесь по-своему выражается одна из основных идей натурфилософии Шеллинга и романтиков – о том, что природа, как и история, суть вечное движение, процесс.

Соприкосновение с природной стихией, как и соприкосновение с миром эстетической метареальности, стихией музыки, провоцирует выход сознания героя-повествователя в план сокровенного «второго существования», погружение в темные глубины субъективности, которое в романе зачастую определяется как состояние болезненное. В этом состоянии – и во время прогулок по пригородному лесу после первой, случайной разлуки с Клэр, и во время болезни, пригвоздившей героя к кровати, – образ Клэр непреодолимо встает перед его внутренним взором, постепенно становясь центром символической вселенной; он не просто думает только о Клэр, видит перед собой «ее невысокую фигуру, ее взгляд, ее ноги в черных чулках», слышит ее смех, видит ее во сне и ждет, что «вот-вот послышатся шаги, взовьется снежная пыль и в белом ее облаке» появится Клэр, но и не всегда видит ее одинаковой, потому что «она изменялась, принимала формы разных женщин и становилась похожей то на Леди Гамильтон, то на фею Раутенделейн»[161]. Становясь центром символической вселенной, она становится воплощением Вечной Женственности, но это уже постсимволистская инкарнация; возникающий в видимой – мнимой! – хаотичности потока сознания образ Клэр наделен экспрессионистической осязаемостью: «Она лежит на диване, с бледным лицом, со стиснутыми зубами, ее соски выступают под белой кофточкой, ноги в черных чулках плывут по воздуху, как по воде, и тонкие жилки под коленями набухают от набегающей в них крови»[162]. В этом же состоянии сознания происходит «роковая» встреча с Клэр на ночной городской улице, когда герою суждено было вновь увидеть ее «сквозь снег, и метель, и безмолвный грохот величайшего потрясения в моей жизни»[163].

Модель символической вселенной с женщиной в центре, мягко и эвфемистично пародируемая в экспозиционном фрагменте романа – в эпизодах вокруг французской песенки о женщине

---

[160] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 112–113.
[161] Там же. С. 88.
[162] Там же. С. 90.
[163] Там же. С. 95.

7 Зак. 825

«внутри розовой рубашки», мотив которой вызывает какую-то неадекватную аффективную реакцию героя, сердящегося на себя за это и вызывающего всем этим смех Клэр, возникает в чередовании образов потока сознания после первой разлуки с Клэр, еще до поворотной в его судьбе ночной встречи с нею, во время болезни, когда он, «точно проснувшись и прозрев», видит, что «и няня, и петух, и лебедь, и Дон Кихот, и синяя река, которая течет в комнате, это все – вещи, окружающие Клэр. ...Под ней коричневый бархат, над ней лепной потолок, вокруг мы с лебедем, Дон Кихотом и Ледой томимся в тех формах, которые нам суждены навсегда; вокруг нас громоздятся дома, обступающие гостиницу Клэр, вокруг нас город, за городом поля и леса, за полями и лесами – Россия, за Россией вверху, высоко в небе летит, не шевелясь, опрокинутый океан, зимние, арктические воды пространства. А внизу у доктора играют на пианино, и звуки качаются, как на качелях»[164].

В плане сюжетной структуры романа парадоксальным образом именно такая модель его символической вселенной препятствует соединению героя с Клэр в эпизоде ночной встречи. Центр сам по себе предполагает наличие некоего круга, замкнутой окружности или сферы, некой цикличной структуры. Доминантой же сознания героя в романе является устремленность к движению: «Я не помню такого времени, когда – в какой бы я обстановке ни был и среди каких бы людей ни находился – я не был бы уверен, что в дальнейшем я буду жить не здесь и не так. Я всегда был готов к переменам, хотя бы перемен и не предвиделось... Я думал иногда, что это постоянное ожидание не зависело ни от внешних условий, ни от любви к переменам; это было чем-то врожденным и непременным и, пожалуй, таким же существенным, как зрение или слух»[165]. Конечно, здесь выражается одна из основных идей всей романтической идеологии – идея поступательного движения, по метафизической сути своей понижающая значение категории вещи и отрицающая цикличность. Соединение с Клэр в этом эпизоде для героя-действователя означало бы не пересечение границы семантического поля, составляющего его окружение, а скорее слияние с этим семантическим полем, устранение отношений взаимного отличия и свободы. То противоречие, когда напор бессознательного, искавшего высвобождения, выхода, рационализации в действиях героини, героя погружает, напротив, в состояние оцепенелой созерцательности, лихорадочно интенсифицируя при этом его «второе существование», не может быть разрешено механичес-

[164] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 90.
[165] Там же. С. 95.

ки. Для того чтобы разрешение его стало преодолением границы семантического поля в сюжетной структуре произведения, герой-действователь должен прорасти к нему внутренне, а это по-своему означает и – прорасти к сюжету из структуры бессюжетного типа.

Подобно средневековому рыцарю, отправляющемуся совершать подвиги, чтобы завоевать в конечном итоге сердце Прекрасной Дамы, герой-повествователь идет на войну, но это решение сражаться на стороне тех, кого не любил (по словам дяди Виталия) его отец, принятое вопреки уговорам матери, боявшейся, что ей привезут его труп, – как и уверенность, что его не убьют, – необъяснимы «никакими рациональными доводами». Не случайно дядя Виталий, пытающийся отговорить его именно при помощи рациональных доводов, не добивается своего. Само решение принимается с какой-то иррациональной спонтанностью, и, в сущности, это не столько решение пойти воевать, сколько уехать навстречу неизвестности (на сюжетном уровне структуры – вместо устранения отношений отличия и взаимной свободы с окружением семантического поля их реализация).

Происходит пересечение границы семантического поля, герой-действователь попадает на бронепоезд, где его окружают новые лица и новые реалии; начинается очередной виток структурной спирали. В. Кандинский, размышляя о «конструктивных стремлениях» в современной живописи, в книге «О духовном искусстве», первое издание которой было осуществлено в 1911 г., писал о том, что стремления эти «распадаются на две главные группы:

1. Композиция простая, подчиненная ясно находимой простой форме. Такую композицию я называю мелодической.

2. Композиция сложная, состоящая из нескольких форм, подчиненных далее явной или скрытой главной форме.

Внешне эту главную форму бывает очень трудно найти, почему и внутренняя основа получает особенно сильно звучание. Такую сложную композицию я называю симфонической»[166]. Хотя речь у Кандинского шла об изобразительном искусстве, а не о литературе, он все же сформулировал и один из общих принципов модернистской эстетики. Н. Оцуп, назвавший композицию газдановского романа «умной и сложной», был прав в том смысле, что в ее основе – симфоническая полифоничность и контрапункт. Она не столько подчиняется «ясно находимой» – и найденной почти всеми рецензентами – «кольцеобразной» форме построения, сколько состоит «из нескольких форм, подчинен-

---

[166] *Кандинский В.* О духовном искусстве. М., 1992. С. 105.

ных далее явной или скрытой главной форме», и носит спиралеобразный характер.

Очередной виток, как и предыдущие, отмечен чертами двойственности, когда очередная социализация – круг общения – сменяется очередным выходом в зону «свободного времени», «эстетического времени», «эстетической вечности», в визионерский наплыв, на входе в который возникает образ Клэр, пронизывающий и венчающий его, как и акустическая мистика неизменного звука корабельных склянок – «медленной стеклянной прозрачности», – когда земля, Россия – уже позади, покинуты, когда «мы плыли в морском сумраке к невидимому городу» и «воздушные пропасти разверзались за нами». «Когда я стоял на борту парохода и смотрел на горящую Феодосию – в городе был пожар, – я не думал о том, что покидаю мою страну, и не чувствовал этого до тех пор, пока не вспомнил о Клэр. – Клэр, – сказал я про себя и тотчас увидел ее в меховом облаке ее шубы; меня отделяли от моей страны и страны Клэр – вода и огонь; и Клэр скрылась за огненными стенами»[167].

В сознании рассказчика, считавшего, что «вся история, и романтизм, и искусство являлись лишь тогда, когда событие, послужившее основанием их возникновения, уже умерло и более не существует, а то, что мы читаем и думаем о нем, – только игра теней, живущих в нашем воображении»[168], в результате той исторической катастрофы, которую он переживает и видит воочию, происходит своего рода «откат к почти чистым первотектонам в их архаической первозданности». Происходящее он воспринимает именно «первотектонически»: сложная реальность словно распадается на архаические стихийные первоэлементы – воздух (воздушные пропасти), огонь и воду; Клэр скрывается за «огненными стенами», а плавание «в морском сумраке» происходит по направлению к «невидимому городу» (архетип апокалиптической образности, Град Божий). Сама архетипическая символичность образа Клэр выходит на первый план; рассказчик слышит не музыку, но ее первооснову – звук. Феноменалистическое многолюдие бронепоездного уклада жизни – «конкретный эмпирический материал», через который в его сознании «опосредуются первотектоны», – достигая критической точки, обретая критическую массу, выпадает в состояние энтропии. Происходит «сброс», и рассказчик, некогда, стоя на площадке вагона, глядя перед собой и замерзая на шестнадцатиградусном морозе, мечтавший о теплом купе, «электрической лампочке, книгах, горячем душе и теплой постели», не мечтает уже ни о

---

[167] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 151.
[168] Там же. С. 97.

каких опосредующих конкретностях «феноменального поля», являющегося в структуре романа также семантическим полем, границу которого герой-действователь пересекает, оставаясь наедине с самим собой перед лицом апокалиптической катастрофы, влекущей за собой «крушение и распад целостного социокультурного организма», «сброс» и «откат».

Линейная хронология дезавуируется, и поток сознания рассказчика – культурно-бессознательное – выходит в тот культурно-психологический план, где речь может идти об «эстетическом времени», «эстетической вечности», где категории времени и пространства оказываются как-то по-буддийски трансформированными и смещенными. Выход этот происходит через мистицизм звуков – «последних ночных сигналов России» и звона корабельного колокола.

«На пароходе отбивали склянки, их удары сразу напомнили мне бухту в Севастополе, покрытую множеством судов, на которых светились огоньки, и в определенный час на всех судах звучали эти удары часов, на одних глухо и надтреснуто, на других тупо, на третьих звонко. Склянки звенели над морем, над волнами, залитыми нефтью; вода плескалась о пристань – и ночью Севастопольский порт напоминал мне картины далеких японских гаваней, заснувших над желтым океаном, таких легких, таких непостижимых моему пониманию. Я видел японские гавани и тоненьких девушек в картонных домиках, их нежные пальцы и узкие глаза, и мне казалось, что я угадывал в них ту особенную смесь целомудрия и бесстыдства, которая заставляла путешественников и авантюристов стремиться к этим желтым берегам, к этому монгольскому волшебству, хрупкому и звонкому, как воздух, превратившийся в прозрачное цветное стекло. Мы долго плыли по Черному морю; было довольно холодно, я сидел, закутавшись в шинель, и думал о японских гаванях, о пляжах Борнео и Суматры, и пейзаж ровного песчаного берега, на котором росли высокие пальмы, не выходил у меня из головы. Много позже мне пришлось слышать музыку этих островов, протяжную и вибрирующую, как звук задрожавшей пилы, который я запомнил еще с того времени, когда мне было всего три года; и тогда в приливе внезапного счастья я ощутил бесконечно сложное чувство, отразившее в себе Индийский океан, и пальмы, и женщин оливкового цвета, и сверкающее тропическое солнце, и сырые заросли южных растений, скрывающие змеиные головы с маленькими глазами; желтый туман возникал над этой тропической зеленью и волшебно клубился и исчезал – и опять долгий звон дрожащей пилы, пролетев тысячи и тысячи верст, переносил меня в Петербург с замерзшей водой, которую

божественная сила звука опять превращала в далекий ландшафт островов Индийского океана; и Индийский океан, как в детстве в рассказах отца, раскрывал передо мной неизведанную жизнь, поднимающуюся над горячим песком и проносящуюся, как ветер, над пальмами»[169].

В этом, финальном, визионерском наплыве звучит своеобразное эхо той же эзотерической идеи множественности существования, что в более отчетливой форме проявляется в «Водяной тюрьме». Само название Черного моря в контексте «сброса» и «отката к первотектонам» может восприниматься уже не только и не столько как конкретный гидроним, но и в буквальном значении, архетипизуясь в мифопоэтическом ключе и приобретая метафизический и символический смысл, а троекратное упоминание Индийского океана настойчиво сигнализирует в подтексте о присутствии в потоке сознания буддийского гештальта: «далекий ландшафт островов Индийского океана», где герой никогда не бывал (во всяком случае, в плане первого и непосредственного существования), здесь так же не столько географическая реалия, как некая символическая и метафизическая сущность. Запад словно бы протягивает руку Востоку в этом визионерском наплыве через Великую Индию, своеобразно иллюстрируя практически современные роману размышления Акутагавы, опубликованные в Японии в 1927 г. В финальном фрагменте романа все особенно значимо и многозначно именно в силу возникновения ситуации «сброса» и «отката к первотектонам». Он характеризуется «особенной эмоциональной интенсивностью», как это, по замечанию Юнга, всегда происходит в «момент возникновения мифологический ситуации», пробуждающей «в нас голос более громкий, чем наш собственный», когда «мы внезапно или ощущаем совершенно исключительное освобождение, чувствуем себя как на крыльях, или нас словно захватывает неодолимая сила»[170].

Несколько лет спустя после выхода в свет «Вечера у Клэр», Г. Адамович писал о газдановском рассказе «Хана», что «рисунок» его «отразился в нескольких зеркалах прежде, чем дойти до нас»[171]. Перефразируя Адамовича, можно было бы сказать, что мир магической архаики, эдиповы мотивы античной классики, средневековые рыцарские мотивы с безошибочно узнавае-

---

[169] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 152–153.

[170] *Юнг К.-Г.* Об отношении аналитический психологии к поэтико-художественному творчеству//Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 229–230.

[171] *Адамович Г.* Литература в «Русских записках» // Последние новости. 24 ноября 1938.

мым культом Прекрасной Дамы, гуманистический ренессансный антиклерикализм, барочные предчувствия Аввакума, позитивистская рационалистичность, романтическая субъективность, реалистическая прозрачность письма, символистская мифологичность, импрессионистичность, экспрессионистичность – волна за волной, слой за слоем, виток за витком, столкновение за столкновением – доходят до нас, многократно отраженные во множестве зеркал, как на уровне микроструктуры удлиненной, словно бы стремящейся охватить всю историю человека – человечества, культуры – фразы, так и на уровне макроструктуры спиральной композиции романа с ее сложными сочленениями, основанными на столкновениях противоположных начал, порождающих все эти внутренние переходы и повороты, всю внутреннюю динамику романа. Эзотерическая идея параллельности и множественности существования, буддийская многозначность и многосмысленность являются своеобразным цементирующим материалом, а точнее – живой паутиной бесчисленных связующих нитей, из которых соткано метафизическое мерцание, пронизывающее культурно-психологический план двурефлективной модернистской эстетики газдановского романа, двуплановость, а точнее – многоплановость которого оборачивается симфонической полифоничностью. И возникновение «мифологической ситуации» с «откатом» к архетипическим образам и мифологемам в финале произведения, представляющем собой выход потока сознания в субъективно-иррациональный план, визионерский транс, венчающийся «лепечущим и сбывающимся», «прекрасным сном о Клэр», разворачивает сюжетную структуру к началу романа, где в первых же фразах возникает лицо писателя, «все составленное из наклонных плоскостей», – свидетельство авангардистской обращенности к «первотектоническим» геометрическим формам.

* * *

При всей романтической предрасположенности к движению в романе «Вечер у Клэр» герой-повествователь, рассказывая об одном своем сне, в котором он проходит мимо своего дома и не может зайти в него, сокрушенно констатирует: «Что-то заставляло меня стремиться все дальше, – как будто я не знал, что не увижу ничего нового. Я видел этот сон очень часто»[172]. Мотив путешествия, звучащий в романе энергично, в романтически приподнятой тональности – как в эпизодах детских фантастических путешествий по Индийскому океану, окрашенных радуж-

[172] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 93.

ными тонами, так и во фрагментах, посвященных гражданской войне, где тона становятся трагическими, – совершенно иначе звучит в рассказе «Мэтр Рай», где герой в финале заносит в свой дневник слова «о печальной бессмысленности путешествий». Характеризуя этот рассказ, опубликованный в пятом номере «Чисел», С. Литовцев писал в «Последних новостях» от 2 июля 1931 г.: «Очень хорош Гайто Газданов. Рассказан маленький случай об агенте Сюртэ Женераль, неожиданно переживающем моральный кризис... Вот – организованный талант. Кратко, метко, правдиво в реальном и в фантастике; с оконцем за грань реального».

Говоря об особенностях поэтики рассказа, важно обратить внимание на черты его жанрового своеобразия. «Моральный кризис» главного героя произведения, повествование в котором ведется от третьего лица, происходит в обрамлении внешне подчеркнуто авантюрного сюжета. Элементы авантюрности можно встретить и в более ранних рассказах Газданова – не только в «Мартыне Расколиносе», отдельные повороты сюжета которого типологически сходны с сюжетными особенностями плутовского романа, но и в «Повести о трех неудачах», где во второй главе трагически раскрывается смысл интригующей в экспозиции фразы о том, что «преступление, жертвой которого стала мадам Шуцман, было, несомненно, совершено художником», в «Рассказах о свободном времени» с тайной исчезновения пингвина, в «Обществе восьмерки пик» с историей «экспроприации» бумажника Рандолинского и т. д. Встречаются они в газдановской прозе и позднее: в рассказах «Смерть господина Бернара» и «Освобождение», в повести «Великий музыкант», в романе «История одного путешествия», а также в послевоенном творчестве, во многом определяя, к примеру, жанр романа «Призрак Александра Вольфа», который Л. Диенеш характеризует как «метафизический триллер».

Своего рода «метафизическим триллером» (хотя и без «любовной истории») можно назвать и рассказ «Мэтр Рай» и – с гораздо большей степенью условности – «Смерть господина Бернара», где постоянные упоминания об анонимном исследователе, который взялся бы раскрыть тайну «загадочной и фантастической смерти господина Бернара», буквально отсылают к понятию «детектива» (англ. detect: открывать, обнаруживать, от лат. detectio: раскрытие). Но если «детективность» рассказа «Смерть господина Бернара» не более чем иллюзионистская фикция, подчеркивающая сарказм автора, то с «Мэтром Раем» дело обстоит несколько иначе. В нем проявляется достаточно характерная для литературы XX в. тенденция к соединению жанров высо-

кой и массовой литературы. Психологическая драма и детектив часто соединяются в прозе самых разных писателей – от Грэма Грина до Борхеса, – но соединяются все же по-разному. Если Грэм Грин не умещается в рамках жанровой детективной литературы, классиками которой в XX в., уже после Честертона, после того как вообще произошла дифференциация на высокую и массовую культуру, стали Конан-Дойль, Кристи, Сименон, то для него все же очень важными остаются детективная интрига, сюжет, действие. Для Газданова, сознательно соединявшего детективный сюжет с утонченностью стиля рафинированной интеллектуальной и психологической прозы, – как это любил делать и Борхес («Сад расходящихся тропок» и др.) уже в преддверии постмодернистской волны в литературе и искусстве в целом, – как и для Борхеса, важнее проникновение в глубины психологических состояний и проблемы метафизические.

Традиционно подобное стремление восходит не только к примерам Достоевского и Бальзака, в чьих многочисленных романах («Преступление и наказание», «Братья Карамазовы», «Утраченные иллюзии», «Блеск и нищета куртизанок» и др.) элементы напряженной, поистине детективной интриги соединяются с самой что ни на есть высокой литературой, но и, главным образом, к творчеству Эдгара По, который, по словам Поля Валери из эссе «О положении Бодлера» (1924), «сделался изобретателем ряда жанров, создал первые и самые разительные образцы научной повести, современной космогонической поэмы, романа уголовной поучительности, введения в литературу болезненных психологических состояний»[173]. Хотя Маркес в одном из своих интервью называет даже «Эдипа-царя» детективом, в котором ведущий расследование главный герой в финале узнает, что преступником является... он сам, родоначальником жанра в современном его понимании, как известно, принято считать именно Э. По, ставшего для Газданова вообще одной из ключевых фигур во всей западной культуре XIX в.

Главный герой рассказа при всей его профессиональной сориентированности на действие едва ли может быть охарактеризован как герой-действователь в сюжетной структуре произведения. Между ним и окружением семантического поля, в котором он существует, не обнаруживаются, казалось бы, отношения отличия и взаимной свободы, потому что «в той душевной среде, которой был окружен мэтр Рай, не должно было происходить ничего, что не могло бы быть предвидено с большей или меньшей приблизительностью». При этом в обрисовке образа с самого начала просматриваются черты романтической исключитель-

[173] *Валери П.* Избранное. М., 1936. С. 118.

ности: он «одарен многими способностями», «тень счастья следует за ним повсюду», репутация его высока, он образован, очень силен физически, умен и т. д. Сюжетное движение начинается во время качки на пароходе, следующем из Марселя в Константинополь, когда Рай отправляется на выполнение очередного задания. Происходит это с возникновением психологического состояния deja vu, которое неожиданно переживает главный герой.

Во вступительной статье к русскому изданию «Дневника одного гения» Сальвадора Дали А. Якимович отмечает: «В известной статье 1919 года „Das unheimliche", опубликованной в венском журнале „Imago", Фрейд писал: „Один из наиболее надежных способов вызвать ощущение тревожащей странности – это создать неуверенность насчет того, является ли предстающий нашим глазам персонаж живым существом или же автоматом". Естественно, что самое первое, что вспоминается всвязи с этим психологическим наблюдением, – это „автоматические" персонажи Джорджо де Кирико, которые уже были созданы к тому времени, когда опубликована статья Фрейда. Через несколько лет после ее опубликования должны появиться и те изображения в картинах Магритта, Массона, Пикассо и Дали, в которых налицо именно смущающая, опасная неопределенность. Кто там – люди, механизмы, куклы, призраки?»[174]. При всей реалистической прозрачности газдановского письма уже в самом начале рассказа, словно бы просто обмолвившись о том, что мэтр Рай представлял собой «почти непогрешимый человеческий механизм», он естественно и органично вводит своеобразную предпосылку выхода повествования в сюрреалистический план.

Персонажи, составляющие круг пассажиров парохода, так же гротескны, как персонажи «Водяной тюрьмы», отношения между ними так же парадоксальны и абсурдны. Более того, католический патер и до определенной степени русская актриса прямо напоминают аббата Тэтю и м-ль Тито, как будто это некие подобия постоянных персонажей-масок комедии дель арте, переходящие из одного спектакля в другой. В этом же плане до определенной степени близки друг другу русский критик из «Водяной тюрьмы» и «боксер тяжелого веса, грузный гигант из Буэнос-Айреса» в «Мэтре Рае»: русский критик, в сущности, с тем же автоматизмом возвращается к теме долга, который он никак не может получить, как боксер – к теме о своем недавнем поражении. Боксер и патер в рассказе в буквальном смысле говорят на разных языках, и их общение абсурдно, как разговор

---

[174] *Якимович А.* Сюрреализм и Сальвадор Дали // С. Дали. Дневник одного гения. М., 1991. С. 33.

глухих. Вся характеристика юноши-грека сводится к одной черте – быстрые движения и вороватые глаза, и это также напоминает характеристику хозяйки гостиницы и ее мужа в «Водяной тюрьме» (как и характеристика сопровождающего русскую актрису коммерсанта с толстым бумажником). В этом «семантическом поле» и начинается «моральный кризис» главного героя, его пробуждение, сопряженное с выходом сознания в пограничное состояние, которое, как и в рассказе «Превращение» и романе «Вечер у Клэр» до сих пор, так и в рассказе «Фонари» и повести «Великий музыкант» несколько позднее, интерпретируется как болезненное, ненормальное, уводящее из мира конкретной реальности в мир призрачный, иллюзорный, отвлеченный.

Мэтра начинают одолевать «проклятые» вопросы, ощущение бессмысленности существования, то «буддийское настроение», о котором писал в свое время Вл. Соловьев. Тонами черного юмора – ощущения «театральной (и безрадостной) бесполезности всего» – проникнуты его встречи с проституткой в Константинополе – «черноволосой девушкой в красной кофте и серой клетчатой юбке», – с сомнамбулическим автоматизмом повторяющей на разных языках одну и ту же универсальную и «профессиональную» фразу о любви, с m-r Jean – «необыкновенно любезным человеком из породы мышиных жеребчиков», – с его гротескной жовиальностью, также автоматичной, и даже со старым товарищем по Сорбонне Смирновым, в деловитости которого сквозит тот же автоматизм, сориентированность механизма на выполнение определенной функции (поэтому Смирнов и не понимает рассеянной реплики Рая о том, что «все это бесполезно и бессмысленно»). «И политические дела, и соблазн опасности», некогда волновавшие и занимавшие Рая, представляются ему вещами «пустячными и глупыми». «Отношения отличия» между ним, казалось бы приобретающим наконец статус героя-действователя, и окружающим его «семантическим полем» начинают проявляться, но они интерпретируются как болезнь, и, уже решив отказаться от возложенной на него миссии, он с какой-то фатальной неизбежностью – и, в сущности, благодаря случайности – успешно выполняет ее, оставаясь – пусть уникальным и непогрешимым, но все же механизмом, колесиком некой сложной машины. Хотя в финале рассказа говорится о том, что дальнейшая его жизнь изменилась и была непохожа «на ту, какую он вел до сих пор», «переход границы» остался все же за рамками структуры текста, и в словах о «печальной бессмысленности путешествий», кроме всего, звучит какая-то тоскливая мысль о невозможности сюжета или его бессмысленности.

С публикации рассказа «Исчезновение Рикарди» началось сотрудничество Газданова с крупнейшим литературным и общественно-политическим толстым журналом зарубежья «Современные записки». Эмоционально отозвалась на публикацию Ю. Сазонова. Но хотя она упоминала в своей доброжелательной статье о «„сказочной окраске мира" и „особой непропорциональности" зрения, которые придают творчеству Газданова его привлекательную индивидуальность»[175], речь у нее шла все же скорее об идеологии и общей эмоциональной настроенности произведения.

Ал. Н. (Новик), он же Герман Хохлов, указав, что «это очень цельная и интересная вещь, имеющая гораздо большее внутреннее напряжение, чем это может показаться при невнимательном чтении», отмечал, что не содержанием, а «надсюжетной повышенностью, осторожностью и прозрачностью тона создается основное впечатление от рассказа»[176]. Он отмечал также: «Слишком очевиден в рассказе схематизм сюжета, чтобы можно было упрекнуть в нем автора. Рассказ Газданова написан не в подражание действительности, и действительность нужна рассказу лишь для того, чтобы придать некоторую наглядную стройность его углубленной взволнованности, творческому, неясному и пронзительному ощущению самых трудных и вечных вопросов жизни»[177].

И лирическое визионерство в «Водяной тюрьме», и представляющая собой «оконце за грань реального» фантастика в «Мэтре Рае», которая носит характер сюрреалистических видений галлюцинирующего сознания героя, и «сказочная окраска мира» в «Исчезновении Рикарди», которую Ю. Сазонова связывала с «особой „непропорциональностью" зрения», являются своеобразно выраженными постромантическими формами романтической субъективности. Именно ее отголоски расслышал и Новик-Хохлов в «надсюжетной повышенности, осторожности и прозрачности тона», тонко почувствовавший в «Исчезновении Рикарди» ту «последовательную и продуманную литературность, которая отрывает материал от реальной жизни и создает в нем свои внутренние отношения и взаимодействия».

В плане понимания общих особенностей поэтики газдановской прозы 30-х годов рассказ интересен тем, что в нем смоделирована характерная для литературы экзистенциализма «пограничная ситуация», в которой проявляется истинная суть глав-

---

[175] *Сазонова Ю.* Современные записки. Часть литературная // Последние новости, 5 марта 1931.

[176] *Ал. Н.[Новик].* Журнальная беллеристика (Современные записки, № 45)// Воля России. 1931, № 3–4. С.378.

[177] Там же.

ного героя. Узнав о своем заболевании проказой, Рикарди как бы оказывается перед лицом смерти. Хотя твердой уверенности в том, что болезнь окончится смертельным исходом, нет, гарантии излечения также отсутствуют. В чем-то ситуация Рикарди напоминает ту, в которой оказались персонажи пушкинского «Пира во время чумы», которым неизвестно, что им суждено – жизнь или смерть; или – в литературе XX в. – ту, в которой оказался герой романа М. Фриша «Назову себя Гантенбайн», случайно прочитавший свой – или чужой – диагноз, где говорится о том, что предположительная продолжительность жизни пациента составляет один год (у Камю в «Постороннем» ситуация в финале более определенна, резко обнажена). Такая ситуация способствует проявлению экзистенциальной сущности человека. Выбор, который он осуществляет в подобном положении, не опосредован, не рационализован, не обусловлен внешними и случайными факторами, а потому свободен. Оказавшись в «пограничной ситуации», Рикарди понимает, что главное в жизни – это любовь. В общей экзистенциальной атмосфере рассказа звучат моралистические ноты, тематически развивающиеся в таких послевоенных романах Газданова, как «Пробуждение» и «Пилигримы».

Л. Диенеш указывает, что повесть «Великий музыкант» и рассказ «Третья жизнь» представляют собой разрозненные фрагменты романа «Алексей Шувалов», замысел которого вынашивал Газданов, но который остался незавершенным. В центре системы образов персонажей повести – образ женщины по имени Елена Владимировна: «Ей было лет двадцать шесть – двадцать семь, она носила черные шелковые платья и шляпу, по бокам которой спускались два птичьих крыла, доходя почти до половины щек. У нее были чрезвычайно тонкие брови, большой и тяжелый рот и такое строгое выражение медленных глаз средней величины, которое должно было делать мысль о возможности обладания этой женщиной – особенно сильной»[178]. Хотя ее непосредственное присутствие на страницах произведения ограничивается двумя-тремя эпизодами – как это происходит и с Клэр в первом газдановском романе, – сюжетно-фабульная канва повествования разворачивается во многом именно вокруг этого центра. Главное в Елене Владимировне – «неумолимая женственность, сразу ломающая сопротивление нелюбви или антипатии»[179], некая иррациональная притягательность, необъяснимая власть которой вызывает непоправимую трансформацию жизни м-г Энжеля (что прочитывается в подтексте) и изменяет поведе-

[178] Воля России. 1931, № 3–4. С. 235.
[179] Там же.

ние Франсуа (о чем в тексте говорится прямо). Эта иррациональная власть – или власть иррационального – делает людей «молчаливыми и преданными, как псы»: подобные ее проявления в повести хотя и не связаны напрямую с самой Еленой Владимировной, но показываются в эпизодах-воспоминаниях о двух знакомых рассказчика – матери и дочери, – вокруг которых в России всегда находились люди, «бесповоротно им подчинившиеся», «и в этой их безвозвратной подчиненности было нечто тяжелое и неизбежное, как судьба или смерть, – и столь же унизительное»[180]. Воспоминания эти ассоциируются в повести именно с образом Елены Владимировны.

В культурно-психологическом аспекте образ этот глубоко характерен для модернистской литературы в целом и выражает ту особенность духа времени, о которой К. Юнг писал в эссе «Вотан» (1936): «Со времен Ницше... постоянно акцентируется „дионисийский" аспект жизни в противоположность „аполлоническому". С момента публикации „Рождения трагедии" (1872) темная, земная, женственная сторона с ее мантическими и оргиастическими особенностями захватила воображение философов и поэтов. Иррациональность стала постепенно рассматриваться как идеал; в этой связи можно указать, в частности, на исследования Альфреда Шулера (ум. в 1923 г.) в области религиозных таинств и на „философию иррационализма", изложенную в трудах Клагеса (1872–1950). Согласно Клагесу, логос и сознание являются разрушителями творческой, досознательной жизни. У этих авторов мы обнаруживаем истоки постепенного отвержения действительности и отрицания жизни как таковой. В конечном счете это ведет к культу экстаза, кульминацией которого оказывается саморастворение сознания в смерти, означающее для них преодоление ограничений, навязываемых материей». Там же Юнг указывает на пример поэзии Стефана Георге (1869–1933), который «сочетает элементы классической цивилизации, средневекового Христианства и восточного мистицизма. Георге уделяет специальное внимание опровержению рационализма XIX–XX веков. Его аристократическое воспевание мистической красоты и эзотерическая концепция истории оказали глубокое влияние на немецкую молодежь»[181].

«Судьба и смерть» стоят в газдановской повести в одном ряду с женщиной, властью иррационального начала (не «рационализированная» история, которую, кроме всего, можно было бы рассматривать как основу классического сюжета, а именно иррациональная Судьба, которая «унизительна». Поразительная

---

[180] Воля России. 1931, № 3–4. С. 237.

[181] К.-Г. Юнг о современных мифах. М., 1994. С. 215.

трансформация Кучерова – в чем-то схожая с превращением Аполлоныча, – некогда грозного атамана, «неукротимого, свирепого и властного человека, в руках которого несколько лет тому назад в России была судьба тысяч человеческих жизней; люди боялись одного его взгляда и бежали от его гнева: провинившиеся в чем-нибудь предпочитали побег, долгое блуждание по лесам и угрозу голодной смерти его суду»[182], ставшего в Париже незаметным слесарем, довольным, что «ребята его не обижают», «аккуратнейшим образом» платившим за комнату и боявшимся «громко говорить после десяти часов вечера», – в художественной системе Газданова, конечно же, скорее не просто результат истории и социологизированная иллюстрация тезиса о беспросветности жизни русской эмиграции, но, прежде всего, результат действия роковых сил Судьбы). В этом ряду не хватает еще музыки, и тема музыки с неотвратимой неизбежностью появляется в произведении, раскрывая – и вновь окутывая загадкой, словно бы указывая на безмерность тайны и на эзотерическую многосмысленность, – мистифицированность его заголовка.

Человек, которого Алексей Шувалов называет в повести Великим музыкантом, «не обладал никакими музыкальными способностями и был абсолютно лишен слуха»[183]. Свое прозвище он заслужил способностью непрестанно изменяться в разговоре с женщиной: «...особенно часто менялись выражения его узких глаз, то полузакрытых, то прямо глядящих в глаза собеседницы. Но самые изумительные изменения происходили с его голосом. Некоторые его ноты, чрезвычайно тихие, но чистые и явственные, приходили как будто со стороны, – точно чье-то очень далекое и непреодолимое желание доносило их до слуха женщины. Другие интонации его, помимо слов, которые он произносил, одним характером своей тональности вдруг воскрешали перед глазами слушательницы те картины давно прошедшего времени, которые казались забытыми; и вообще все, что говорил Ромуальд, почти не имело значения, а звучал и оставался в памяти только его голос, рассказывающий странным и прекрасным языком какую-то чудесную мелодию, о которой можно было мечтать, но в которую нельзя поверить, не услышав этого голоса. Мне приходилось и раньше обращать внимание на то, что некоторые разговоры звучат, растут, развиваются и умирают вне их смыслового содержания; но то было случайно и сравнительно редко и всегда под влиянием одного какого-нибудь сильного чувства, это происходило непроизвольно – и я не видал человека, который сумел бы захватить власть над этой невесо-

---

[182] Воля России. 1931, № 3–4. С. 212.
[183] Там же. С. 230.

мой и неуловимой музыкой. Ромуальд обладал ею – и владел ею в совершенстве»[184].

Эти «вокальные модуляции» чем-то очень напоминают те, о которых говорится в дневнике Печорина, когда во время встречи с Верой слова теряют смысл и особенное значение приобретают интонации и звуки, «как в итальянской опере». Но если там речь идет о минутах интимной уединенности, то здесь это становится своего рода принципом, определяющим тип поведения вообще. Не случайно персонаж этот, как и герой «Исчезновения Рикарди», носит итальянское имя Ромуальд Карелли, впрочем вызывающее ироническую реакцию рассказчика, потому что «подозрительное совершенство, с которым Ромуальд Карелли говорил на южнорусском языке, заставило меня даже высказать предположение, что родина Великого музыканта не Рим, не Милан, не Генуя, а скорее Купянск, или Харьков, или анекдотический Конотоп»[185]. Если к дару Рикарди, воздействующему на Элен почти магнетически (в одном из эпизодов, когда тот «стал петь с закрытым ртом колыбельную», она «заснула, как засыпают маленькие девочки, внезапно, не успев даже произнести то, что хотела»[186]), автор относится вполне серьезно и с достаточным пиететом, то способности Великого музыканта оказываются измеримыми в денежных единицах: актрисе, «несколько лет тому назад» пользовавшейся «полускандальной известностью», он «стоит около десяти тысяч в месяц, не считая, конечно, стола, автомобиля и других мелких расходов»[187], и, понаблюдав за Ромуальдом в кафе, где происходят многие события повести, рассказчик убеждается, что та, «конечно, не переплатила, так как этот необыкновенный дар стоил, несомненно, больших денег»[188]. И если актриса, с которой Ромуальд появляется в кафе, совсем не похожа на Элен, то впоследствии к нему уходит от Франсуа Терье ее тезка из «Великого музыканта».

Система образов персонажей в повести содержит в себе черты определенной «геометричности» и «калейдоскопичности», и в этом плане ее поэтика в гораздо большей степени, чем поэтика рассказа «Исчезновение Рикарди» с его «последовательной и продуманной литературностью» и «надсюжетной повышенностью тона», в котором, при всей «осторожности и прозрачности», достаточно отчетливо слышны мелодраматические ноты, похожа на поэтику рассказа «Товарищ Брак». Вокруг Елены Владими-

---

[184] Воля России. 1931, № 3–4. С. 230–231.
[185] Там же. С. 228.
[186] Современные записки. 1931, № 45. С. 205.
[187] Воля России. 1931, № 3–4. С. 229.
[188] Там же. С. 231.

ровны – тезки героини «Исчезновения Рикарди», – как и вокруг Татьяны Брак, обнаруживаются в повести словно бы два треугольника: один из них составляют m-r Энжель, рассказчик и – подобно тому как это было в «Товарище Брак» – некое драматически сплетенное триединство. Как при повороте калейдоскопа возникает новый узор, триединство это образует еще один треугольник, сторонами (или вершинами) которого являются Франсуа Терье, Великий музыкант и Сверлов. «Геометричность» системы образов персонажей произведения не столь отчетлива и резко обнажена, как в «Товарище Брак»; черты ее лишь подспудно проявляются на фоне общей магической пластики стиля этой вещи, являющейся достаточно типичным образцом газдановской прозы 30-х годов вообще.

«Геометрический» контекст подспудно задается уже описанием ночного кафе, «в котором я постоянно бывал и которое было как бы островом в ночном море – таким оно мне казалось тогда. Это было большое кафе, отделка которого, будучи, строго говоря, лишенной очень определенного стиля, все же не походила ни на что другое, и отличность ее от других отделок объяснялась – как я это заметил потом – обилием прямых линий и острых углов и еще тем, что громадные лампы потолков были устроены в форме нескольких параллельных плоскостей из матового стекла; и в том случае, когда эти плоскости образовывали с потолком характерные для кафе острые углы, – они походили на несколько крыльев, и направление их было почти таким же наклонным, какими бывают первые движения птиц, поднимающихся с земли. У меня это вызывало странную зрительную иллюзию – и фантастическая убедительность этих линий была такова, что они производили впечатление только что прекратившегося движения; казалось, что, если бы я вошел на минуту раньше, я бы увидел эти лампы летящими по воздуху и еще не ставшими неподвижными. Может быть, впрочем, это представлялось мне так еще и потому, что образ существа со множеством крыльев сильнее пленял мою фантазию, чем ее пленило бы какое-нибудь совершенное, но реальное изображение; с некоторого времени самые прекрасные вещи, самые убедительные в своей точности, стали мне казаться почти отталкивающими, так как приводили меня к одним и тем же тягостным мыслям обо всем том, что я назвал бы наивно-гармоническим видением мира»[189].

Обращенность к первотектонической по своей сути геометричности здесь удивительно пластично соединяется с обращенностью к такому архетипу апокалиптической по самому своему духу образности, как «образ существа со множеством крыльев».

---

[189] Воля России. 1931, № 3–4. С. 221–222.

По сравнению с мозаичностью и монтажностью дебютных рассказов, где подобное соединение – «женщина прямых линий» и фрагменты «голубиной книги» в «Повести о трех неудачах» (или графическое изображение «категории времени» в «Теории авантюризма» с теми же записками Ильи Аристархова) – может восприниматься как столкновение не только совершенно разнородных планов, но и полярно противоположных начал, в произведении зрелого Газданова оно воспринимается не просто как органичный синтез, но как внутренняя многоплановость; при этом его художественному миру присуща скорее иррациональная целостность, чем «наивно-гармоническое видение мира». Как это было уже в «Превращении», где мистицизм «страшного сна» содержит крики птиц, доносящиеся из оврага; в «Авантюристе», главный герой которого живет «во власти призраков и крыльев, и неумолимых глаз»; в «Вечере у Клэр» с убитым орлом и опускающимися во время метели на землю птицами, выпростывающими «крылья особенным, птичьим движением», «почему-то необыкновенно понятным», – мир «крылатого» существования противопоставляется миру существования земного, реального, реалистического, где даже «самые прекрасные вещи, самые убедительные в своей точности» могут казаться «самыми отталкивающими». На этот тип образности сориентированы в повести и элементы подспудной символики. В этом смысле метафизическое значение приобретает такая деталь туалета Елены Владимировны, как шляпа, «по бокам которой спускались два птичьих крыла, доходя почти до половины щек».

Елена Владимировна появляется в ночном кафе в сопровождении m-r Энжеля, который выглядит «случайно попавшим сюда из дневного света» и потому кажется «особенно неуместным» здесь. В повести противопоставляются не только мир «крылатый» и «реальный», но и – в подобном же ряду – мир дневной и ночной, земля и открытое море, водная стихия (в системе буддийских образов-аллегорий, как и в психоаналитических фрейдистских интерпретациях, символизирующая бессознательное; и эмоциональный транс Мартына Расколиноса, и заболевание-пробуждение мэтра Рая – вензель одного и другого, кстати сказать, совпали бы, хотя «мэтр», конечно, не имя, – происходит в море, как и финальный визионерский транс рассказчика в «Вечере у Клэр», а в рассказе «Водяная тюрьма» уже само название символично). Этот бинарно-оппозиционный ряд восходит к общей родовой оппозиционности рационального-иррационального, и на языке иносказаний, которыми в произведении пользуются в разговорах между собой герой-повествователь и его структурное альтер эго Алексей Шувалов, прозвище «Великий

музыкант» не было бы употреблено, «если бы речь шла о пении или игре на скрипке», а персонажи повести живут «как будто бы на корабле». M-r Энжель – человек дня и земли – фигура, полярно противоположная герою-повествователю, которому ставшая «совершенно привычной» ночная жизнь заменила «прежнее дневное существование». Как олицетворение определенного жизненного уклада, он вызывает ироническое отношение рассказчика и характеризуется в повести через гротеск.

Черты твердого и определенного вещного уклада буквально окружают его. Даже почет, которым он окружен в ночном кафе со стороны прислуги и метрдотеля, «чуть ли не физически осязаем»: «M-r Энжель носил с собой пять платков – один для протирания монокля, – под которым его глаз приобретал, впрочем, иногда, как мне казалось, почти страдальческое выражение, совершенно несвойственное m-r Энжелю, – один на всякий случай, два – в карманах брюк и еще один – в качестве pochette. Кроме этого, у m-r Энжеля были трость, театральный бинокль, перчатки, спички в серебряной коробке, зажигалка, портсигар, два мундштука – один для папирос, второй – для сигар, – трубка, какой-то особенный предмет, похожий на небольшой молоток, – для набивания трубки, – зубочистка в золотой оправе, часы на руке, хронометр в жилетном кармане – удивительный хронометр, указывающий часы, минуты, секунды, месяцы, дни и годы и только что не предсказывающий погоду, – портмоне, бумажник, серия шелковых футляров – для мундштуков и перочинного ножа, который открывался со всех сторон и во всех направлениях и мог служить чем угодно – от охотничьего кинжала до напильника для ногтей и ножниц различных размеров. И наконец, во внутреннем кармане пиджака у m-r Энжеля находился большой и продолговатый футляр, несколько походивший на колчан для стрел – и в котором м-r Энжель держал два stylo и три карандаша»[190]. Оказавшись «на корабле», в компании Елены Владимировны, «сенатор и бывший министр» по необъяснимому стечению обстоятельств постепенно утрачивает свое положение в обществе; почва словно уходит у него из-под ног, уклад его жизни разрушается; с ним происходит фантастическая метаморфоза, и во время очередной встречи рассказчик замечает, что он «неузнаваем», «обрюзг и точно одряхлел»: «...я увидел два жирных пятна на его костюме; платки, зубочистки, нож в футляре, стило и хронометр – все было в совершенном беспорядке и лежало не в тех карманах, где следовало»[191].

---

[190] Воля России. 1931, № 3–4. С. 222–223.
[191] Там же. С. 237.

Вокруг Елены Владимировны складывается второй треугольник: «...всюду ее сопровождал Франсуа, успевший выпустить новую книгу и чуть ли не ежедневно печатавший интервью; и все было бы хорошо и нормально – если бы не существовало Великого музыканта и если бы в освещенном кругу этих людей не появился еще один человек – его звали Борис Сверлов»[192]. Франсуа Терье, Великий музыкант и Борис Сверлов в повести олицетворяют, кроме всего, три аспекта отношения к иррациональному началу. Преуспевающий писатель Франсуа Терье, «будучи чрезвычайно культурным человеком и прочтя много книг», «уже никогда не мог освободиться от их тяжести». Он «был прекрасным комментатором, но у него не было творческого дара: и собственный стиль его состоял в своеобразной смеси особенного, чисто французского сентиментализма с любовью к поверхностной парадоксальности»[193].

В отличие от «чрезвычайно культурного», но почти лишенного самобытности Терье, Великий музыкант «дурно говорил по-французски и совсем плохо – по-английски; он не был вообще образованным человеком, не очень точно знал разницу между Бенвенуто Челлини и Боттичелли – что ужаснуло однажды Франсуа Терье, которому подобные вещи казались чуть ли не личным оскорблением, – и вообще, в этом смысле был чрезвычайно уязвим»[194]. Но даже в его манере одеваться, которую рассказчик называет «искусством» – искусством «носить костюмы, несколько отступающие от общепринятого образца, но все же сохраняющие основные принципы моды»[195], ощущается присутствие индивидуального стиля,которого лишено искусство Франсуа. Главный недостаток писаний последнего – механистичность соединения разнородных элементов, основанная на рационалистической широте культурного диапазона, но не на глубинной общности, которая могла бы характеризоваться иррациональной целостностью; магическое «экстатическое опьянение» в них подменяет мистическое творческое прозрение, провидение, присущее, к примеру, герою «Исчезновения Рикарди» с его визионерским восприятием музыки, или искусству Шаляпина, магнетическое воздействие которого на персонажей повести в эпизоде его парижского концерта предопределило уход Елены Владимировны от Франсуа Терье к Великому музыканту.

---

[192] Воля России. 1931, № 3–4. С. 238–239.
[193] Там же. С. 226.
[194] Там же. С. 229.
[195] Воля России. 1931, № 3–4. С. 230.

Сама двойственная роль рассказчика – героя-повествователя – достаточно важна в архитектонике повести, которую пронизывают его диалогические взаимоотношения с Алексеем Шуваловым, где на первый план выходит повествователь, наблюдатель, чью точку зрения в значительной степени характеризует остраненность. Герой же словно бы находится в постоянном процессе остранения. В определении «отступлений Франсуа», как носящих обусловленный случайностями «беспорядочный и смешанный характер» в его произведениях, содержится, кроме прочего, стремление к остранению от критических замечаний в адрес «Вечера у Клэр» по поводу эпизодов, «как-то выпадающих из общего лирического движения романа», из «истинно музыкального согласования с целым», или о том, что «смена образов и рассуждений, составляющая плоть романа, основана на случайных ассоциациях», обусловленных неверными интерпретациями, когда во главу угла ставились автобиографизм и документальность, а сориентированность на внутреннюю иррациональную целостность не воспринималась рационалистическим сознанием адекватно ее роли в структуре произведения, где сама кажущаяся внешней хаотичность носит не случайный и механический, но творческий характер и глубоко мотивирована. С другой стороны, в повести очевидно и стремление к остранению от пошлого цинизма Великого музыканта, часто повторявшего фразу о том, что «самая красивая девушка не может дать больше того, что она имеет».

Эту мысль особенно трудно, «невозможно вынести» Сверлову. Подобно генералу Сойкину из рассказа «Товарищ Брак», которого «мысль о возможности обладания Татьяной» привела бы в ужас, Сверлов со своим средневековым рыцарским культом Прекрасной Дамы не может вынести сознания, «что она так же принадлежит мужчине, как все остальные, – у нее те же движения, то же прерывистое дыхание и те же туманные глаза»[196]. На анахроничность его отношения к женщине, сходную с анахроничностью генерала Сойкина, ожесточенно ругавшего время, Сверлову иронически указывает Алексей Шувалов: «Вы все-таки погибаете с некоторым великолепием, в вас есть что-то карфагенское»[197]. С другой стороны, рыцарский культ Прекрасной Дамы соединяется в образе Сверлова с той же буддийской пробужденностью, которая характерна для дяди Виталия из «Вечера у Клэр», Павлова из «Черных лебедей», пробуждающихся от жизни через болезнь мэтра Рая, Рикарди и ряда других газдановских персонажей. В первой же беседе с героем-повествователем

---

[196] Воля России. 1931, № 5–6. С. 397.
[197] Там же.

Сверлов, кроме всего, косвенно отвечает на вопрос о неизбежности самоубийства Павлова: «Я иногда думаю: что сделать? Застрелиться? Уехать в Африку? Но ведь я увезу с собой все, я от этого не отделаюсь»[198].

В отличие от персонажей этого типологического ряда, Кучеров и m-r Энжель принципиально не способны к пробуждению. «Если бы m-r Энжель мог понять, что с ним произошло, и мог бы задуматься над этим, то для него началась бы новая – последняя – жизнь»[199]. Но он к этому не способен; «через год после его падения» рассказчик встречает его и видит «неряшливого старика с сердитым лицом в потертом костюме и стоптанных башмаках», не испытывая к нему даже жалости. Подобно Кучерову, ему суждено оставаться статичной частью того или иного уклада: «...он был уже так далек от меня и так мне чужд, как почти все люди, с которыми я был близок в моей жизни и которые потом перестали существовать для меня, как будто они умерли – хотя они были живы и даже нисколько не изменились. Но я путешествовал, они же оставались на своих местах; я успевал в период разлуки погрузиться словно бы в напряженный сон и увидеть вещи бесконечно измененными – и проснуться, став уже старше на какое-то пространство времени и расстояния, – а их я видел все там же, и только иногда и чрезвычайно редко мне удавалось проследить в их глазах что-то похожее на то невыносимое страдание от неподвижности, которое есть у деревьев, жаждущих движения, как человек – бессмертия»[200].

Если дар Рикарди, определяющий его причастность к сокровенной власти иррационального, соединяется с заболеванием проказой, неотвратимо отделяющим его от обычного уклада жизни (болезнь эта, как известно, воспринималась еще средневековым сознанием как некая мистическая кара, проявление иррационального; больной проказой вычеркивался из числа живых), то в способностях Великого музыканта, одно движение которого – «когда Елена Владимировна почувствовала на своей коже – она была в открытом платье, Ромуальд шел рядом с ней – его мягкие и сильные пальцы», – приобретает большее значение, чем «блистательное и бесплодное красноречие Франсуа», обнаруживается не что иное, как причастность к власти соблазна. Подобно тому как это происходит и в мистерии имен Анюты и Андрэ в рассказе «Мартын Расколинос», женские черты и повадки Великого музыканта – «сильно напудренное лицо», прищур узких

---

[198] Воля России. 1931, № 5–6. С. 390.
[199] Там же. С. 398.
[200] Там же.

глаз, «которые он щурил, как-то особенно медленно поворачивая голову на тонкой и длинной, почти немужской шее»[201], – подаются, говоря словами Бодрийара, в перспективе «некой транссексуальности соблазна»; его дендизм сродни также дендизму Alice Courbet из «Рассказов о свободном времени». В отличие от Рикарди, чей дар содержит способность проникновения, прорыва к сокровенной подлинности, Ромуальд обладает той силой, которая, по Бодрийару, «равна всем прочим и даже превосходит их все благодаря простой игре стратегии видимостей».

Как и Кучеров, и м-г Энжель, и Франсуа, «медленно и верно» спивающийся после ухода Елены Владимировны, но выпускающий все же книгу с симптоматичным заголовком «Казанова в Элладе», Ромуальд Карелли – персонаж неподвижный. Он «должен был изменить свой образ жизни, должен был отказаться от автомобиля и известной роскоши и жить только на скромные деньги, которые Елена Владимировна с трудом зарабатывала уроками, переводами и даже шитьем», но, «будучи деспотическим по натуре и, в сущности, чрезвычайно примитивным человеком – с характерной для сутенера психологией, он не мог вести себя иначе; и неудовольствие от того, что у него мало денег, он выражал тем, что бил Елену Владимировну»[202]. В Великом музыканте словно бы отражаются некоторые собранные воедино черты Лазаря Рашевского и Сергеева из «Товарища Брак»: с одной стороны, способность увлекать чужое сознание и манипулировать им (а говоря словами Сартра из «Бытия и ничто» – способность «поймать свободную субъективность другого через его-для-меня-объектность»[203]), а с другой – примитивный деспотизм и склонность к насилию. И подобно тому как Сергеева в раннем газдановском рассказе казнит генерал Сойкин, в Ромуальда в финале повести стреляет Сверлов, что, кроме прочего, придает развязке черты авантюрности. Труп Великого музыканта в общем плане архитектоники произведения становится словно бы своеобразным метафизическим отражением трупа сутенера-алжирца в одном из экспозиционных эпизодов текста (как и атмосфера ночного кафе, завсегдатаями которого являются центральные персонажи, на контрасте сталкивается, словно с отражением в фантастических кривых зеркалах, с атмосферой «невероятного кафе возле площади Мобер», куда рассказчика случайно приводит «полусомнамбулическое ночное странствие»).

---

[201] Воля России. 1931, № 3–4. С. 228.
[202] Там же, № 5–6. С. 45.
[203] Цит. по: Бездна. СПб., 1992. С. 68.

Сюжет произведения не завершен, и последние фразы текста только подчеркивают эту незавершенность: «Вдруг пошел маленький дождь, как это часто бывает зимой в Париже. Я посмотрел на часы: было без десяти минут два»[204]. В сочетании с размышлениями об особенностях ночной жизни в повести, где один из абзацев начинается с весьма характерного в этом смысле посыла – «Была, как всегда, глубокая ночь», – последняя фраза текста произведения приводит на ум ассоциацию с известной фразой Скотта Фицджеральда из появившегося уже несколько лет спустя после публикации газдановского «Великого музыканта» эссе, вошедшего в книгу, название которой на русский переводят как «Осколки»: «В темных глубинах души время всегда останавливается в три часа ночи. Три часа ночи день за днем». Фраза эта оказалась очень важной для Хемингуэя, попытавшегося опровергнуть ее в эссеизированной книге об африканском сафари «Лев мисс Мери». Полемика вокруг этой фразы во многом раскрывает сокровенную суть контроверзы между двумя американскими писателями, определившей характер их взаимоотношений. Применительно же к газдановской повести, сюжет которой тяготеет к типу структуры, которую Ю. Лотман называет «последовательно романтической», можно, перефразируя Фицджеральда, сказать, что вся ее фабула словно бы разворачивается в «темных глубинах души», ибо в структуре подобного типа «я» оказывается именно пространством для внутренних событий.

Если персонажи «Великого музыканта» живут как на корабле, то ученики и персонал константинопольской гимназии, переехавшей в «один из городов Болгарии», оказываются словно бы на острове. Рассказ, в котором описывается эта жизнь и который вполне можно было бы назвать очерком или эссе, так и озаглавлен: «На острове». «В гимназии был балкон, с которого открывался вид на поле и деревья, лежавшие перед глазами. В солнечные летние дни, в силу странного зрительного обмана, сначала казалось, что видишь перед собой синеющее море; и гимназия тогда представлялась островом или кораблем, медленно движущимся навстречу этому синему пространству»[205]. Хотя в произведении описывается «удивительное и неповторимое время, когда одинаково возможными казались и поездка в Америку, и превращение – как в Шехерезаде – в турецкого рыбака, или солдата британской армии, или подданного голландской королевы», время, когда «все было зыбко и расплывчато, никто не

---

[204] Воля России. 1931, № 5–6. С. 408.
[205] Последние новости. 3 апреля 1932.

мог бы сказать, что будет завтра»[206], поэтика его выдержана вполне в реалистическом духе, разве что с легким экспрессионистическим налетом. Импрессионистическая бессюжетность в произведении оказывается соединенной с шаржированными характеристиками большинства персонажей, но ирония носит мягкий, порой даже ностальгически-нежный характер, когда ее правильнее определить как прозрачный юмор.

Образы заведующего библиотекой, в заботах о сохранности книжного фонда выдававшего книги с «величайшей неохотой» и «чуть ли не со слезами на глазах»; священника, говорившего «с сильнейшим украинским акцентом», «франта и щеголя», который «носил узенькие штаны и лакированные туфли и тросточку, а рясу набрасывал на руку, как плащ или накидку»; воспитателя – генерала Орлова, – который не знал, как обращаться с воспитанниками – «то ли как с солдатами, то ли как с кадетами», – и поэтому изобрел «странную форму обращения: „господин молодой человек"»; историка Тирце, «не любившего войн и предпочитавшего конгрессы», и других характеризуются чертами гротеска, но сама экспрессионистическая гротесковость эта смягчена общей ностальгической тональностью повествования. В отличие от этого ряда персонажей, образы директора гимназии Григория Григорьевича Мейера и преподавателя словесности Валентина Валентиновича Рашевича, принадлежавшего «к той породе энциклопедически образованных людей гуманистического порядка, которые существовали в девятнадцатом столетии и которых почти не осталось в нашем веке, невежественном и убогом»[207], характеризуются именно реалистически. Это уже не гротески и не шаржи, а скорее характеры, обрисованные в чеховской традиции – через «импульсы входа и выхода»: действия, поступки, реакции на происходящее, манеру поведения, те или иные характеризующие их высказывания. Рассказ автобиографичен и документален, персонажи имеют реальных прототипов; изменены лишь имена.

Официально-церковная религиозность в произведении – что достаточно характерно и обычно для Газданова – в тех ее проявлениях, которые присущи гимназическому «островному» укладу жизни, шаржируется. Но подлинная вера в Бога, сокровенная и не рационализированная системой догматически-обязательных фраз, жестов и поступков внешнего характера, как с ней сталкивается рассказчик в эпизоде, когда, выйдя ночью на балкон, видит «старика с седой бородой», отца скоропостижно скончавшейся молодой учительницы, плачущего и читающего

[206] Последние новости. 3 апреля 1932.

[207] Там же.

Евангелие, вызывает в нем поистине мистическое благоговение. Прямо это в тексте не выражается, но в самих деталях, когда рассказчик на цыпочках подходит к Валентину Валентиновичу, и в том, как обостряется его восприятие и он видит «лицо, освещенное медным светом луны», сквозит именно это чувство, рационализирующееся в словах Валентина Валентиновича: «Ну, что вы можете ответить этому старику, чем вы можете его утешить? Все сокровища мира не существуют для него, – и нет человеческих слов для его утешения. И видите – он читает Евангелие. Чем вы замените ему эту единственную книгу?»[208].

В основе рассказа «Фонари» – преломленное сквозь мистерию двойничества романтическое двоемирие. Проявляется оно не столько на формально-стилистическом, как на собственно тематическом уровне; феномен этот оказывается в центре авторского внимания, тончайшего и глубочайшего психологического исследования. Рассказчик и герой разделены в произведении мистерией двойников, и двоемирное сознание, таким образом, как бы объективировано: рассказчик словно наблюдает за его движениями и трансформациями со стороны.

В сущности, речь идет о сознании и подсознании, а точнее – всей той сфере, где особенно ярко проявляется власть иррационального, той самой романтической субъективности, в основе которой – бессознательное. Как и в романе «Вечер у Клэр», выход в эту сферу – один из результатов «всего числа неожиданных психических колебаний» – интерпретируется в рассказе как болезнь. Если в «Вечере у Клэр» состояние это зачастую сопряжено с физическим недугом, которым оно начинается или к которому приводит, то в «Великом музыканте» такая связь не становится неизбежным условием его возникновения или результатом; хотя речь там может идти лишь о жанре повести, сфера эта достаточно остраненно исследуется и препарируется через романную форму произведения, элементы которой просматриваются в системе образов персонажей этого обширного фрагмента, своего рода квинтэссенции оставшегося незавершенным романа. В рассказе «Фонари» странная болезнь эта – такое же буддийское пробуждение от всего комплекса «вопросов, связанных с материальным устройством», сферы «известных внешних условий существования», как и заболевание проказой героя «Исчезновения Рикарди», но на сей раз – это болезнь воли, меньше всего похожая на душевное расстройство или умственное помешательство, недуг, который, в сущности, лишь похож «на болезни физического порядка», похож тем, что возникает (как и проходит) внезапно; главное в этом недуге – его иррациональ-

[208] Последние новости. 3 апреля 1932.

ные, необъяснимые внешней логикой, остающейся в пределах наивно-гармонического видения мира, возникновения и исчезновения. Но смысл его не только в них. Смысл этого «непостижимого процесса перемещения внимания», вызывающего «даже известное обострение чувств, в особенности слуха и зрения», – в возникновении того самого «буддийского настроения», в основе которого, по словам Вл. Соловьева, «общее отрицательное понятие буддизма о жизни как зле и бедствии»[209].

Недуг этот – скорее процесс пробуждения, но еще не сама пробужденность (разница здесь в чем-то подобна различию между христианскими понятиями воскрешения и воскресенья; ср. у современного поэта Ивана Жданова: «Почему же тогда воскрешение тяжко? Отчего воскресенье светло?»), «сон во время движения» – «где-то внизу под временем и очень далеко от тогдашней его жизни». Он пронизан визионерскими вспышками, фантастическими пейзажами, сменяющими друг друга, открывшимся герою в этом состоянии особенным фонарным гулом, «концертом фонарей». Симптоматичен уже сам тип живописности, характеризующий его восприятие, когда, приходя на Елисейские поля, он «вступал в это пространство черных плоскостей и световых пятен». Он голодает, не спит сутками, замерзая на зимних парижских улицах, ночует рядом с клошарами на каменном полу у входа в метрополитен, но вместе с тем именно тогда «многочисленные его чувства стали прозрачными, как вода, и они так же разно звучали – то как ручей на лугу, то как шипение пены, то – и это бывало перед наступлением ночи – как гул прилива»[210]. Он подспудно меняется после каждого приступа недуга – выхода сознания в иновременной (или принципиально вневременной) план субъективности, где время не линейно, а параллели пересекаются, – но решающее преображение, пробужденность наступает лишь после того, как он достигает «наконец самой крайней точки, до которой его состояние было доведено этим непостижимым недугом». Эта «крайняя точка» – удивительный по своей яркости и силе воздействия сон: «Ему снилось, что он совершенно гол и что громадная змея с ледяным телом обвивает его с головы до пят; кровь стынет и все медленнее и медленнее струится в его жилах: и на уровне своего лица он видит глядящие на него в упор глаза змеи. В первую минуту он не заметил в них ничего особенного, но чем больше он в них смотрел, тем страшнее ему становилось, ему начинало казаться, что давно он где-то их видел и хорошо знал. Он с ужасом смотрел

[209] *Соловьев Вл.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 443.

[210] Новая газета. 1 апр. 1931.

– и вдруг понял, что у змеи его собственные глаза, но только не теперешние, а старческие – выцветшие и печальные и словно издалека глядящие на него с тем исчезающим и странным сожалением, с каким он сам смотрел бы на труп убитого человека или окостеневающую неподвижность близкой ему женщины, у которой только что кончилась агония. Он вздохнул во сне, почувствовал боль в груди – и проснулся»[211].

Оказавшись в арестантской камере полицейского участка, герой попадает в компанию «оборванного бедного старика с костылем»; разговаривая с ним, замечает, «что во всех словах старика не было никакого усилия мысли: вряд ли этот человек думал – или, во всяком случае, из темноты его сознания выходили только безличные и давно известные вещи»[212]. Старик этот в рассказе – олицетворение определенного уклада жизни. Его образ ассоциируется у героя с посещением «полунищего-полурабочего поселка возле Парижа», куда он попал однажды и где «смотрел на маленькие дома с грязными стенами и разбитыми окнами, с плохо выстиранным бельем, свешивавшимся из комнаты на улицу; он с любопытством и сожалением рассматривал встречных – грубо и бедно одетых женщин, грязных детей и мужчин с тупыми и несчастными лицами; но, попав в другой такой же поселок, он убедился, что смотреть больше нечего, что все одинаково и неизменно – и сколько бы он ни шел, он увидит все то же самое»[213]. Пожалуй, самым важным психологическим моментом в этом эпизоде является то обстоятельство, что ни старик, ни проститутка, чей голос слышен из-за стены, из другой камеры, не вызывают у героя обычного презрительно-иронического отношения, основанного не на снобизме и чувстве социального, интеллектуального или любого другого превосходства, но как носители того или иного – вне зависимости от положения на социально-иерархической лестнице – определенного жизненного уклада.

Характеризуя героя, на вопрос проститутки из-за стены: «Кого еще привели?» – старик отвечает: «Еще один, у которого нет денег». Узнав, что у него нет папирос, проститутка делится с ним своими, пересылая их через полицейского-охранника, а он, в свою очередь, делится со стариком. В отличие не только от многочисленных, типичных для Газданова эпизодов в других произведениях, где отрицание того или иного определенного уклада жизни окрашено иронически, – это целый спектр: от прозрачного и легкого ностальгического юмора («На острове») до черно-

[211] Новая газета. 1 апр. 1931.
[212] Там же.
[213] Там же.

го юмора, сгущенной иронии и сарказма («Водяная тюрьма» и др.), – но и тех эпизодов в «Фонарях», где отношение героя к американскому сверлильному станку, когда он во время работы на фабрике «должен был ежедневно в течение долгих часов видеть это машинное, почти безупречное совершенство, в котором тщеславный и наивный взгляд теоретика-инженера нашел бы, может быть, несомненное доказательство какой-то стороны человеческого могущества»[214], в сущности, похожее на отношение к сюрреалистическому абсурду механически однообразного образа жизни польских грузчиков-эмигрантов, а также эпизодов ночевки у входа в метрополитен (в соседстве со старым газетчиком, который «принес с собой сотню газетных листов, расстелил их на каменном полу, потом спустил свои бархатные штаны, завязал штанины узлами ниже ступней – это согревает ноги, наставительно заметил он, – накрыл обнажившуюся часть тела пиджаком, положил под голову свою сумку и заснул с собачьей быстротой»[215]), – в отличие от этих эпизодов, где ирония и сарказм как-то устало меркнут, уже едва ощущаясь за отчаянием, разрастающимся перед лицом непреодолимого абсурда реальности, затмевающего любые парадоксы сюрреалистического сознания, – в эпизодах общения с безногим стариком-арестантом и проституткой, с которой разговор ведется через стену, иронии нет вовсе.

Здесь словно бы меняется весь расклад сил, сам ракурс зрения и освещение, придающее картине мира уже совершенно иной, новый смысл. Это новое понимание, новое ощущение мира, новое качество. И дело здесь не в вульгарно-социологических мотивационных обоснованиях наподобие того, что некогда принадлежавший к привилегированному классу человек, хлебнув лиха, проникся пониманием тяжкой доли отверженных. Речь здесь скорее может идти о том, как через погружение в максимальную субъективность, тотальную отъединенность от внешнего мира, которая близка по своему характеру к буддийской погруженности во внутреннюю реальность, противоположную тому, что называется Майя, человеческое – экзистенциальное – «Я» прорастает к состоянию сопряженности с другими «Я», другими людьми. Не зная, какие вопросы не принято задавать в подобной ситуации, впервые попавший за решетку герой спрашивает у проститутки, за что ее арестовали. И сосед по камере, «которому было шестьдесят лет, который был калека и у которого в прошлом были десятки лет бродяжнического существо-

[214] Новая газета. 1 апр. 1931.
[215] Там же.

вания, что каждый день могло незаметно прекратиться – под мостом, на тротуаре, в канаве, на пустыре и, прекратившись, не вызвать ни в ком ни сожаления, ни печали, ни даже воспоминаний»[216], по существу, преподает ему урок этики. Сначала «калека укоризненно посмотрел на моего друга и сказал по-прежнему в пространство:

– Он молодой, он арестован в первый раз и ничего не понимает.

Он проговорил это, не поворачивая даже головы вправо, откуда доходил до них голос женщины, приславшей папиросы, – и его слова прозвучали так, точно он не обращался ни к кому, а просто произнес суждение над моим другом; и то, что он сказал, казалось, определяло само собой всякий неправильный поступок, который мой друг мог бы совершить»[217]. Затем «он объяснил моему другу, что их соседка попала в комиссариат за то, что занималась проституцией, не имея специального разрешения от полиции, но что ей это необходимо, так как у нее двое детей, которых нужно кормить. Естественно, что вопрос моего друга должен был ей показаться нетактичным. Мой друг не думал, чтобы старик мог знать слово „нетактичный", – он сказал „нехороший"; но, в сущности, это было то же самое, и оттенок выражения был точно такой, какой был бы у человека, упомянувшего о такте»[218].

В адресованном старику вопросе героя: «В каком году вы родились?» – того, «по-видимому, поразило, что ему сказали „вы"»: «Он удивленно поднял голову». В этой авторской ремарке – не просто психологическая деталь; здесь цепкий газдановский рационализм словно бы «огрызается» на этическую тональную повышенность происходящего, не давая повествованию растечься в мелодраматическую сентиментальность, подобно тому как сторожевой пес не дает разбрестись овечьему стаду. В рассказе нет и следа открытой этической пафосности, и тем более строгой и высокой в своей внутренней естественности и органичности оказывается моралистическая подоплека происходящего в камере полицейского участка. Романтическое двоемирие, двухмерность переходит в качество реалистической объемности. Внутреннее пространство повествования оказывается объемным, трехмерным, в нем словно бы появляется наполненный воздухом купол. Герой внутренне изменяется, преображается его отношение к внешней реальности, с ним происходит трансформация, он пробуждается. Он так же остро замечает аб-

---

216 Новая газета. 1 апр. 1931.

217 Там же.

218 Там же.

сурд и парадоксальность реальности (надпись на стене тюрьмы – «большое объявление» – гласит: «Республика Франция. Свобода, Равенство, Братство. Центральная тюрьма Парижа»), но его отношение к другим людям неуловимо становится иным. Оно ни в малейшей степени не приобретает черт открытой сентиментальности: тюремные сцены, свидетелем которых он становится, неприятны ему (сцена драки из-за вонючего окурка), но он «увидел все уже не теми глазами, какими смотрел перед собой еще день тому назад»[219]. Оказавшись на свободе, он «чувствовал себя почти счастливым – так как знал, что болезнь прошла и кончилось заключение: и единственная вещь, о которой он немного жалел, было то, что теперь фонари Елисейских полей звучали для него совершенно так же, как для всех остальных людей, и не заключали в себе ничего необыкновенного»[220]. Но, конечно же, он не просто стал «как все»; подобно герою-повествователю из «Великого музыканта», он пробуждается, «став уже старше на какое-то пространство времени и расстояния».

Рассказ «Счастье» появился в 49-м номере «Современных записок». В обзоре литературной части этого номера журнала Ник. Андреев писал: «Прекрасно начатый, отличный во многих своих частях, обнаруживающий глубину и силу авторского дыхания, как всегда у Газданова полный психологического своеобразия, рассказ этот оказался растянутым, лишенным единства, перегруженным проблематикой (и? – *С.К.*) риторикой. Газданов отказался на этот раз от непрерывности повествования, столь удающейся ему плавной неторопливости рассказа. Он, однако, не перешел и к какой-либо конструктивности»[221].

Одной из самых своеобразных проблем поэтики газдановской прозы коснулся в своем критическом отклике на публикацию рассказа Георгий Адамович, почувствовавший в произведении «налет эсперантизма». Он писал: «Андрэ Дорэн, его отец, Мадлен, – все они чуть-чуть тронуты той схематичностью, которую никаким искусством скрыть нельзя. Характерно, между прочим, что в диалог Газданов то и дело вводит французские фразы. Зачем? – казалось бы. Ведь его герои французы, они только по-французски и говорят, следовательно все их беседы даны как переведенные. Это ведь не то, что салонный разговор наших соотечественников, по привычке пересыпающих свою речь французскими фразами! Зачем Газданов пишет:

– Я не имею удовольствия вас знать, молодой человек.

---

[219] Новая газета. 1 апр. 1931.

[220] Там же.

[221] *Андреев Ник.* Современные записки. (Книга 49, 1932 г. Часть литературная) // Воля России. 1932, № 4–6. С. 185.

– Alles-vous en, – тихо сказал он.

Это ничем не оправдано. Надо бы написать в русском рассказе: „уходите" или „убирайтесь вон".

Но дело, по-видимому, в том, что автор ощущает „приблизительность" своей передачи, бессознательно воспринимает ее как фальшь, и кое-где, большею частью даже невпопад, старается эту легчайшую, тончайшую, но неустранимую фальшь исправить и вернуть Дорэна с Мадленой той стихии, откуда они вышли»[222].

Фальшь и схематичность образов персонажей в рассказе критик связывал с тем обстоятельством, что французские характеры в русском рассказе раскрываются не через восприятие их глазами русского эмигранта, не со стороны, а изнутри: так, как если бы автором произведения был французский писатель. Но тогда рассказ должен был быть написан на французском языке. В этом случае сама основа «фальши» и «схематичности» исчезла бы: все встало на свои места, Дорэн с Мадленой вернулись в «ту стихию, откуда они вышли», без дополнительных усилий со стороны автора.

Но своеобразие автора состоит в том, что он не является русским писателем в том смысле, и только в том смысле, как, скажем, Бунин. С самого детства художественное зрение Газданова формировалось под знаком двух литературных традиций. Чуть позднее, как бы мимоходом давая понять это Адамовичу, в рассказе «Железный Лорд» Газданов упоминает о том, что еще в глубоком детстве он одновременно выучил наизусть «Разбитую вазу» Сюлли-Прюдома в оригинале и «По диким степям Забайкалья»...

Вопрос о соотношении русских и французских фраз в диалогах, являющихся и речевыми характеристиками персонажей, в произведении такого своеобразного характера приобретает особое значение. По логике Адамовича, все диалоги между французами должны либо воспроизводиться по-французски, либо полностью быть переведены на русский. Однозначных критериев в данном случае не существует. Уникальность художественного опыта Газданова требовала поиска нетривиальных решений и «выходов из положения». Вместо категоричной дилеммы «или–или» он избрал путь синтеза – «и–и», вводя в русскоязычную ткань французские фразы. «Салонный разговор наших соотечественников» здесь абсолютно ни при чем. Апеллируя к нему, Адамович демонстрирует ориентацию исключительно на русский культурный контекст. Своеобразие духовного опыта Газ-

---

[222] *Адамович Г.* Современные записки, кн. 49. Часть литературная // Последние новости. 2 июня 1932.

данова, своеобразие самой судьбы русскоязычного писателя, покинувшего Россию в возрасте 16 (!) лет, вдобавок с самого детства переживавшего влияние памятников французской литературной традиции в оригинале, критик просто игнорирует.

Опыт этот действительно уникален. Хотя по характеру с ним – в определенной, конечно, степени – вполне соотносим опыт не только Джойса, но и... Михаила Шолохова: во всяком случае, в некоторых своих элементах. Изображая казачью среду, где говорят на особом наречии, писавшему литературным языком Шолохову приходилось решать в чем-то сходные, в сущности, по внутренней структуре, проблемы. Так, лингвисты подсчитали, что глагол «гутарить», тотально используемый его персонажами в обычной речи, встречается в речевых характеристиках, в целом передающих особенности казачьего наречия, его атмосферу, в несколько раз реже, чем глагол «говорить», практически не использовавшийся тогда казаками вообще. С подобной проблемой сталкивался позднее и швейцарский писатель Макс Фриш. Языковая среда Швейцарии, даже если отбросить ее деление на франкоговорящую и немецкую и рассматривать только вторую, представляет собой своеобразный конгломерат диалектов. В одном из своих интервью Фриш признавался, что для него невозможно заставить говорить на правильном немецком литературном языке двух персонажей – языковых носителей разных диалектов, – повстречавшихся во время прогулки на одном из бернских мостов.

Разумеется, прямой аналогии здесь нет. Казаки – субэтнос русского народа, а у Фриша проблема в диалектальных различиях, хотя порой и очень значительных. Да и ирландец Джойс писал по-английски больше об ирландцах. Опыт наших современников Чингиза Айтматова, Фазиля Искандера, Анатолия Кима – очень своеобразный по внутренним соотношениям у каждого – также не аналогичен газдановскому. (Искандеровская ирония в определенных ее проявлениях соотносима с газдановской, но речь здесь может идти лишь о некоторых чертах типологической общности, резко индивидуально реализующихся у этих разных прозаиков. Близость к миру магической архаики у Айтматова также типологически соотносима с соответствующим пластом и планом газдановской поэтики, но носит гораздо более автохтонный – непосредственно сориентированный на самобытные аутентичные культурные пласты – характер и может представлять собой скорее материал, наглядно иллюстрирующий различия между авангардной обращенностью к «первотектонам» с высот европейского модернизма XX в. и динамичной эволюцией от аутентичной мифологии и фольклорной продукции архаиче-

8 Зак. 825

ского художественного сознания к современному искусству, что по-своему характерно и для многих латиноамериканских писателей с их магическим реализмом. Это вещи все-таки разные. Одна из фундаментальных идей всей поэтики Кима – буддийская идея трансформации, в античном варианте и преломлении получившая хождение как идея метаморфоз и не только ставшая тематически популярной, но давшая название целому жанру античной литературы, – в большей степени связывается с традицией газдановской прозы). Случай Газданова – сложнее. Возможно, с большим правом – по этой логике – судить о рассказе мог бы французский критик, читающий и по-русски, если бы таковой отыскался, или, во всяком случае, какой-нибудь третейский арбитр.

В предисловии к трехтомному собранию сочинений писателя Л. Диенеш говорит об этой же, в сущности, проблеме: «Чистая и простая интеллектуальная проза Газданова – результат влияния не столько, может быть, Пруста, как говорили, сколько некоторых традиций французской литературы вообще. Забавно отметить, что в своем предисловии к недавно вышедшему в Париже французскому переводу „Ночных дорог"... переводчица говорит об опасности такого влияния: мол, Газданов становится как бы „русскоязычным французским писателем"! Но в слиянии двух разнородных элементов – русского и западного – в одно целое... Газданов создал нечто новое в русской литературе, такое, чего до него не было»[223].

Сама идея газдановского «Счастья» показалась Адамовичу похожей «скорее на умышленную „тенденцию", чем истинную основу замысла». Почему? Критик писал: «Мне показался слегка выдуманным в рассказе Газданова его конец. Жизнерадостный французский делец теряет зрение и в слепоте находит новое, облегченное и чистое счастье. Мысль сама по себе глубокая и даже такая, которую можно причислить к „вечным". Но в разных видах и вариантах она была столько раз высказана, что уже не оценивается нами как мысль: обновить ее можно, только пережив, прочувствовав, проведя сквозь свой духовный опыт. Иначе это нестерпимая банальщина. У Газданова в „Счастье" следов личного опыта не заметно. „Стиль – это человек", а стиль Газданова, – как и стиль Сирина, – крайне далек от всяких перебоев, отражающих какие-либо внутренние катастрофы или преображения»[224].

---

[223] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. I. С. 9.

[224] *Адамович Г.* Современные записки, кн. 49. Часть литературная // Последние новости. 2 июня 1932.

Если Ник. Андреев, в противоположность Адамовичу с его утверждениями о «бесперебойности» стиля Газданова (и Сирина), был отчасти не прав, утверждая, что Газданов «на этот раз отказался от непрерывности повествования» и «плавной неторопливости рассказа», ибо ни того, ни другого качества не было и в предшествовавших «Счастью» – «Товарище Брак», «Мартыне Расколиносе», «Вечере у Клэр», «Мэтре Рае», то Адамович не прав вдвойне. Дело не только в том, что афоризм Ж. Бюффона, к которому он апеллировал, анахроничен с точки зрения модернистской эстетики. Хотя «эстетические и литературные категории», употребленные Бюффоном в его речи по случаю вступления в члены Французской Академии 25 августа 1753 г., по замечанию А. Лосева, «еще весьма далеки от своего логического расчленения и от своей научной систематики»[225], в речи этой «заложено все то понимание стиля, которое еще и теперь является труднодостижимой целью для современных исследователей и которое содержит в себе почти все необходимые стилевые категории, которые мы еще и сейчас формулируем с таким трудом и с такой неуверенностью»[226]. Дело в том, что у Бюффона говорится буквально следующее: «Лишь хорошо написанные произведения дойдут до потомков: богатство знаний, глубина наблюдений, даже сама новизна открытий еще не служит надежной гарантией бессмертия. Если произведения, содержащие все это, держатся лишь на фактах, если в них не проявился вкус, ум и талант, они будут забыты, потому что знания и открытия легко переходят от одних к другим, легко передаются и даже выигрывают, будучи использованы под более способным пером. Эти вещи вне человека, стиль же есть сам человек. Поэтому стиль нельзя ни отнять, ни перенять, ни подменить... Все духовные красоты, которые в нем скрываются, все те соотношения, на которых он построен, суть истины полезнейшие и, возможно, даже более драгоценные для человеческого разума, чем те, которые составляют основу предмета»[227].

Дело не только в том, что понимание истины, характерное для классического, абсолютистского, монологического, ньютоновского сознания Адамович пытался представить в качестве эталона и универсальной доминанты в эпоху модернистскую, полифоническую, эйнштейновскую. В целом для Адамовича оказывается характерным стремление к своеобразному смещению акцентов и переносу центра тяжести от равновесия модели и структуры стиля к модели. Значение категории модели стиля

[225] *Лосев А.* Проблема художественного стиля. С. 33.
[226] Там же. С. 36.
[227] Там же. С. 35.

при этом повышается до такой степени, что она неизбежно оказывается способной задавать субъективность, подчинять ее себе. «Вкус, ум и талант», столь важные для Бюффона, критик подменяет требованиями «пережить, прочувствовать, провести сквозь свой духовный опыт», буквально требуя от стиля (Газданова, как и стиля Сирина) «перебоев», которые отражали бы «внутренние катастрофы». Логика здесь несокрушимая: если нет «перебоев» – значит, это фальшь и банальность, непережитая и непрочувствованная. Словно бы острополемически пародируя подобную логику, в рассказе «Освобождение» (1936) Газданов позднее воспроизводил речь пьяного полковника Сусликова, рассказывающего «о себе почему-то в третьем лице»: «Алеша, ты помнишь?.. Едет полковник Сусликов (его фамилия была Сусликов) на коне... Не было другого такого коня, Алеша! Едет полковник Сусликов. Да... Не было такого коня! Ребята! Ты помнишь, Алеша?.. Да ведь если все рассказать, Алеша, ты же знаешь... Ты меня знаешь, Алеша...»[228]. Здесь все состоит из одних «перебоев», и хотя о «вкусе, уме и таланте», как и собственно художественном стиле вообще, речь, конечно же, не идет, пережитость и прочувствованность проявляются крайне непосредственно. По существу, с позиций Адамовича, требовавшего от стиля даже «следов личного опыта», остается соскользнуть совсем недалеко к той точке зрения, которая подразумевала бы, что Газданову следовало прежде ослепнуть, чтобы получить моральное, этическое право писать об ослепшем человеке.

Изначально заданная схема восприятия приводит к неадекватным интерпретациям, для которых, кроме всего, характерно смещение из литературно-критической сферы в личностно-полемическую. Сама модель стиля в «Счастье» интерпретирована Адамовичем неверно. Гораздо более глубокую трактовку рассказа предложил позднее Л. Диенеш. Он пишет в своей книге: «Главной темой рассказа... является сопоставление двух архетипов, двух разновидностей жизни и их вечного, неизбежного сосуществования»[229]. Об одном из главных персонажей рассказа, которого Адамович походя охарактеризовал как «жизнерадостного французского дельца», американский славист говорит более подробно: «Анри Дорэн счастливый человек не потому, что он богат или удачлив, хотя он и богат, и удачлив; он счастлив в силу врожденной предрасположенности, в силу того, что, по словам его сына Андрэ, „он родился, чтобы быть счастливым". Его судьба – в его характере, и ничто не в силах изменить ее: он теряет свою первую жену – которую любил больше всех на свете – во

[228] Современные записки. 1936, № 60. С. 172.
[229] *Dienes L.* Op. cit. P. 96.

время родов, когда появился на свет единственный ребенок, Андрэ; его вторая жена неверна ему, когда он женится вновь, много лет спустя; он теряет зрение в результате случайной передозировки хинина; его сын Андрэ наследует меланхолическую натуру матери, ее трагическое мироощущение; и даже после таких ударов судьбы он вновь обретает свое естественное, врожденное состояние... Он является человеческой инкарнацией света, счастья и радости, даже оказавшись слепым, покинутым и одиноким»[230].

Л. Диенеш прав, обращая особое внимание на упоминание Анри Дорэном имени Франциска Ассизского в одном из разговоров с сыном, как аргумента «в пользу счастья», против того безнадежного, мрачного взгляда, которым Андрэ смотрит на окружающее. Имя этого святого, умевшего быть счастливым и добрым, даже не имея ничего и глубоко понимая все зло и несовершенство мира, действительно не случайно звучит в рассказе. Это – ключ к пониманию образа Дорэна-отца, с которым в рассказе сопоставляется другой архетип в образе его сына Андрэ. Диенеш пишет: «Оба они, отец и сын, являются сущностной сердцевиной рассказа, как свет и тьма, день и ночь, солнце и луна в традиционной мифологии, таким образом опровергая те критические замечания, где речь идет о прерывистости сюжета или смещениях авторского внимания от ребенка к отцу. Они выражают две стороны Газданова, чьи инстинкты – это „Анри в нем" и чьи размышления и жизненный опыт „проявляют" в нем Андрэ. В окончании рассказа, когда после момента сомнения, – после неверности его жены, – Анри Дорэн вновь обретает равновесие... мы сознаем, поскольку рассказ возносится к космическому образу, полному метафизического значения, что эти два изначальных принципа жизни, свет и тьма, будут соотноситься всегда, покуда стоит мир, не смешиваясь, не изменяясь, никогда не распадаясь и не исчезая»[231].

И если следы личного опыта в том смысле, как того требовал Адамович, достаточно наглядно проявляются в «Фонарях», то в «Счастье», где структура стиля в целом – при общем тяготении Газданова к визионерскому, а не психологическому типу творчества, – все же более классична, значение духовного опыта ничуть не меньше. При этом в рассказе нет непосредственно автобиографического элемента, и даже на тематическом уровне он исключает возможность вульгарно-социологических мотивационных обоснований внутренних катастроф, что, похоже, на самом деле и вызвало раздраженную реакцию Адамовича, объявившего его «фальшивым», в сущности, во многом именно с вульгарно-социологической точки зрения.

---

[230] Ibid.
[231] Ibid.

Притом что афоризм Бюффона сохранил популярность «на все двести лет, которые прошли с тех пор»[232], понимание стиля постоянно уточнялось, дифференцировалось, изменялось. В этот процесс в разное время вслед за Бюффоном вносили вклад Винкельман, Гёте, Шиллер; Кант и романтики: Шеллинг, А. Шлегель, Новалис, Фр. Шлегель; Гегель, который, «как и весь романтизм, интересовался по преимуществу, а иной раз и исключительно, только стилем в чистом бытии, независимо ни от каких позитивных условий»[233]; Фр. Фишер, который «является последовательным гегельянцем, и в годы расцвета позитивизма по всей Европе огромной популярностью пользовался его многотомный труд „Эстетика, или Наука о прекрасном", в котором он касается решительно всех проблем эстетики, но значительно уступает Гегелю как по четкости своего диалектического метода, так и по своей частой склонности к наблюдениям позитивистского типа и даже к психологизму»[234]; реалисты, натуралисты и позитивисты: Спенсер, Г. Земпер, Тэн, Золя, Гюйо, Ригль; многочисленные модернисты и, наконец, современные исследователи.

Если Винкельман, писавший о древнегреческом искусстве, чувствует, по замечанию Лосева, «какую-то основную модель древнегреческого искусства, находя ее в спокойном величии, гармонии и симметрии»[235], то Гёте, дифференцировавший «два художественных метода», из которых один он определял как «простое подражание природе», а другой – как «манеру», понимает учение о стиле «скорее онтологически, чем чисто художественно», признавая «стиль только за такими художниками, которые умеют отразить именно социально-историческое или космическое бытие с теми или другими его ступенями, с тем или другим его обобщением, в тех или иных его проявлениях»; «стиль, по Гёте, это есть достаточно глубокая содержательность художественного произведения, т. е. такая, которая уже выходила бы за пределы и субъекта, и объекта, но изображала бы собою такую жизнь и такое бытие, которое не только выше всякого отдельного объекта, но даже лежит в их основе, их осмысливает и оформляет в их раздельности, как и в их единстве»[236]. Шиллер, противопоставлявший «наивное» и «сентиментальное» искусство, выделял, кроме всего, роль посредника, «который в свою очередь: а) имеет свою личность и свою природу, б) находится в

---

[232] *Лосев А.* Проблема художественного стиля. С. 32.
[233] Там же. С. 84.
[234] Там же. С. 85.
[235] Там же. С. 38.
[236] Там же. С. 41.

зависимости от художника, который, в свою очередь, должен рассматриваться как личность...»[237]. Роль посредника в словесном искусстве играет язык. Если изображение «определяется не идеей, а посредником», то оно безобразно, поскольку ему присущи «косность» и «тяжесть».

Даже с позиций неоклассицизма газдановский рассказ не дает повода для той изобличительной критики (являющейся своего рода примером того рода борьбы, который газдановский учитель словесности называл «борьбой на уничтожение», противопоставляя ему, и вместе с ним «борьбе на поражение», – «борьбу на примирение» как «самый лучший род борьбы»), которой пытался его подвергнуть Адамович. С позиций «борьбы на примирение» в поэтике рассказа невозможно не заметить вполне классического по духу стремления к внутренней гармонии и симметрии, на которую указывал в модели античного искусства Винкельман. Внутренний стиль его характеризуется стремлением отразить «космическое бытие с тем или другим его обобщением, в тех или иных его проявлениях», что было особенно важно для Гёте, а свободный переход от русского языка к французскому в речи персонажей указывает у Газданова скорее на приоритет идеи над «посредником», когда косности и тяжести догматически и деспотически предопределяемой зависимости от посредника противопоставляется свободное и талантливое владение языками, смелое и раскрепощенное преодоление стилем «всех объективно-случайных определений»[238].

Кант, по замечанию Лосева явивший «начало совершенно новой эпохи в учении об искусстве, именно, эпохи романтизма», «формулировал эстетику и искусство в их полной специфике, в их самодовлении и в их чистой созерцательности, причем искусство толковалось у него как изображение целесообразности без всякой цели и даже просто как игра», «и после этого открылась возможность понимать искусство уже не как логически сконструированную область, но как некоего рода абсолютную действительность, которая выше всякой другой действительности.

Романтики увлеклись именно таким пониманием искусства, когда оно становилось у них уже какой-то мифологией, каким-то патетическим стремлением к бесконечности и абсолютным символам, а так как обыденная действительность этому не соответствовала, то романтики стали увлекаться даже особого рода мифологическим натурализмом, понимая каждую отдельную вещь как момент общей космической мифологии, причем ника-

---

[237] *Лосев А.* Проблема художественного стиля. С. 42.

[238] Там же.

кие изъяны обыденной действительности их при этом не пугали, а они изображали ее с небывалым натурализмом и реализмом»[239].

Поэтике рассказа «Счастье» в полной мере присущи мифологизм и «стремление к бесконечности и абсолютным символам»: в образах Анри и Андрэ Дорэнов, кроме всего, своеобразно проявляются архетипические начала ян и инь (второе – в образе сына, унаследовавшего черты характера матери), само графическое изображение соединения которых, как известно, традиционно символизирует бесконечность. И если Шеллинг, вообще рассматривавший искусство «как абсолютный синтез сознательного и бессознательного» и считавший, что «произведение искусства есть просто живая субстанция, одинаково идеальная и реальная»[240], писал в своей «Философии искусства» о том, что «мифология есть не что иное, как универсум в более торжественном одеянии, в своем абсолютном облике, истинный универсум в себе»; если Шеллинг, считавший, что «материей для поэзии является не что иное, как мифология, т.е. образы поэзии в конце концов тоже суть универсум, но только данный в том или другом преломлении», писал в той же работе о том, что «только в пределах такого мира (мифологии) возможны устойчивые и определенные образы, через которые только и могут получить выражение вечные понятия»[241], – то газдановскому рассказу все это в высшей степени присуще.

Адамович указывал на схематичность, которой «чуть-чуть тронуты» образы Андрэ Дорэна, его отца и Мадлен в произведении. Разделение поэтических образов на схемы, аллегории и символы принадлежит, как известно, Шеллингу, и об этом особый разговор. В своей речи «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807), фрагменты которой Лосев цитирует по книге Н. Берковского «Литературная теория немецкого романтизма» (М., 1934), немецкий философ говорил о том, что художник «должен отклониться от подражания природе как продукту, как твари, но лишь с тем расчетом, чтобы возвыситься до творческой силы и постигнуть ее духовно. Тем самым он переносится в область чистых понятий. Он покидает тварь с тем, чтобы снова ее обрести с тысячекратным прибытком и в этом смысле, во всяком случае, вернуться к природе. Художник неуклонно должен следовать тому проникающему природу духу, который, в качестве формы и образа, действен во внутренней сущности вещей, говоря здесь языком осязательных символов, только тогда художественное творчество сможет повести к чему-то под-

---

[239] *Лосев А.* Проблема художественного стиля. С. 45–46.
[240] Там же. С. 47.
[241] Там же. С. 48.

линному... Мы поднимаемся от формы к сущности, к общему, прозреваем тот дух, который находит себе здесь выражение в природе»[242]. Шеллинг говорил даже в своей речи, что «вещи живы только одним понятием и что подлинная действительность только и состоит из тех творческих понятий», что «вещи живы одним только понятием, все же остальное в них лишено сущности и лишь тень пустая»[243], и что «так как... сила единичности, а значит, и индивидуальности (форма в искусстве) представляется нам в виде жизненной характеристики, то в результате этого отрицательное ее понятие превращается в недостаточную и ложную теорию характеристического искусства. Искусство, которое погналось бы за пустой оболочкой или ограничением индивидуальности, было бы резким и невыносимо косным. Во всяком случае, мы стремимся не к индивидуальному, но к жизненности присущего ему понятия. Но когда художник постигает облик и суть обуревающей его творческой идеи, выдвигает это на первый план, он превращает индивидуальное в самостоятельное целое, в род, в вечный прообраз...»[244].

Отмечая, что «разделение на схему, аллегорию и символ относится у Шеллинга не только специально к художественной области, но имеет и гораздо более глубокое значение»[245], Лосев приводит высказывание об этом «тройном делении в области социального искусства»: «Тот способ изображения, в котором общее обозначает особенное или в котором особенное созерцается через общее, есть схематизм. Тот же способ изображения, в котором особенное обозначает общее или в котором общее созерцается через особенное, есть аллегория. Синтез того и другого, где ни общее не обозначает особенного, ни особенное не обозначает общего, но где и то и другое абсолютно едины, есть символ»[246]. С такой точки зрения в газдановском «Счастье» речь может идти об аллегориях или символах, но никак не о схеме. Сквозь образы Анри, Андрэ и Мадлен в произведении словно бы просвечивают некие архетипические начала, «довременные подлинники», «первотектонические» сущности, слепота Анри приобретает эвфемистический смысл и метафизическое значение (подобный тематический ход, кстати сказать, встречается позднее у Макса Фриша в романе «Назову себя Гантенбайн»), а образы сна-пробуждения Анри, где он переплывает реку и зрение воз-

[242] *Лосев А.* Проблема художественного стиля. С. 50–51.
[243] Там же. С. 51.
[244] Там же. С. 52.
[245] Там же. С. 53.
[246] Там же. С. 54.

вращается к нему «необычайно усиленным», вообще аллегоричны и символичны.

Если «Великий музыкант» и «Третья жизнь» и являются автономными произведениями, на которые распался незавершенный роман «Алексей Шувалов», то поэтика рассказа все же довольно значительно отличается от поэтики повести. Перефразируя А. Лосева, применительно к рассказу можно сказать, что «отсюда рукой подать до такого художественного мировоззрения, когда вещи в их цельности и полноте вообще отрицаются как реально существующие, а реально существующими становятся только переливы цветов. Это уже было более дерзким модернизмом»[247]. Сама тема рассказа – трансформация, переход в «третью жизнь» – по-своему предопределяет степень модернистской «дерзости» произведения, о поэтике которого Г. Адамович несколько абстрактно писал в своем очередном обзоре литературной части «Современных записок»: «Это законченный образец новейшей эмигрантской беллетристики, со множеством влияний, умело переработанных, и с каким-то врожденным даром попасть в самый корень современных вкусов и мод. Много психологии, мало действия, длинные, запутанные фразы, запятые и точки с запятой вместо бедных, безнадежно-устарелых точек»[248].

На уровне языкового стиля, на уровне своеобразного газдановского синтаксиса в произведении безусловно ощущается та сориентированность на движение, которая предопределяется и тематически, что, в принципе, не является новой чертой поэтики газдановский прозы вообще: та же «изоморфность» обнаруживается в «Вечере у Клэр» и многих других вещах, являясь чертой скорее характерной. Несмотря на отчетливое ощущение органичной современности прозы Газданова, речь у Адамовича шла о «современных вкусах и модах» как о чем-то, в конечном смысле, относительно поверхностном. Двойственное отношение, как маятник, качается даже в небольшом, в несколько строк, фрагменте обзора, посвященном рассказу, – от фразы к фразе: «Рассказ несколько надуман и подчеркнуто „тонок", но все же бесспорно талантлив. Прелестен любовно-фантастический эпизод, в него вплетенный. Плохо только то, что через несколько часов по прочтении почти невозможно вспомнить: о чем в „Третьей жизни" говорится. Замысел рассеивается, как мираж»[249]. Но иначе и быть не могло, ибо критику в произведении нравилось то же, что и не нравилось: с одной стороны, он с воодушевлением отмечал, что в рассказе «много психологии» и «мало действия»,

---

[247] *Лосев А.* Проблема художественного стиля. С. 125.

[248] Последние новости. 27 октября 1932.

[249] Там же.

что для его поэтики характерен в целом примат стиля над сюжетом; с другой – его не устраивала недостаточная акцентуация именно сюжетно-фабульного плана и уровня поэтики.

Основной характеристикой состояния, которое рассказчик называет «третьей жизнью», является то, что «в ней воображаемое и действительное настолько сплетены вместе, что нет никакой возможности различить, где начинается одно и кончается другое»[250]. При этом он добавляет: «Идеи начала и конца вообще не характерны для этого состояния», вновь подчеркивая, что речь идет именно о процессе, о движении. Романтическая по духу приверженность идее движения при этом сопряжена в рассказе с эзотеризмом и мифологичностью. Сама неразъемлемая сплетенность «воображаемого и действительного» в «третьей жизни» – это не что иное, как «субъективная оснащенность объективной предметности», которую Гегель, по замечанию А. Лосева «занятый искусством как таковым, не сводя его ни на какие-нибудь онтологические формы, ни на мифологию и магию, которой прославились романтики»[251], и называет стилем. Кроме того, в рассказе есть ключ к пониманию психологической основы поэтики литературы «потока сознания», ее внутренней обусловленности. Она раскрывается в обостренной рефлексии во фрагменте, следующем сразу за «вплетенным» в рассказ, по определению Адамовича, «любовно-фантастическим эпизодом».

«Передо мною постоянно проходило несколько одновременных серий событий; и, когда что-либо случалось, я не мог почувствовать всю силу впечатления, которое это должно было произвести, так как множество неважных, но параллельных и соответствующих по времени происшествий ежесекундно расщепляло мое внимание. Бывали минуты, когда я чувствовал себя почти машиной для запечатления происходящего; и подлинный, чувственный смысл его, от которого плакали или радовались другие, казался мне лишь одной из подробностей и не всегда самой главной... Это была ненужная работа над меняющимся материалом; но она не была следствием только дурных намерений, – это было как бы моей второй природой. Ни в каких обстоятельствах, даже в самых трагических, я не испытывал всей стихийной силы ощущения. Даже во время войны, в самые страшные минуты, я ясно видел все происходящее; и, вдыхая едкий дым разорвавшегося снаряда, я не забывал жалеть о том, что у меня не так вставлен револьвер в кобуру, как нужно; или, видя солдата, заряжавшего пушку и вытиравшего лоб руками, и глядя

---

[250] Современные записки. 1932, № 50. С. 205.
[251] *Лосев А.* Проблема художественного стиля. 1994. С. 79.

на его длинные волосы, я думал: конечно, это очень торжественно и, может быть, сейчас он будет убит, но все же ему не мешало бы постричься... И вот эта одновременность созерцания разных и несовместимых вещей, совершенно непреодолимая, доводила меня до бессильного гнева...»[252].

Здесь же содержится ключ к ответу на замечания Н. Оцупа и С. Савельева о том, что ряд эпизодов «Вечера у Клэр», блестящих сами по себе, не вполне вписываются в общий музыкальный строй произведения. Эти замечания опровергаются сопряженностью идеи движения, которую выражает текучая форма потока сознания, с эзотерической идеей множественности существования. Такая сопряженность несколько меняет принципы внутренней логики гармонии, придавая ей, кроме всего, характер многоплановости и полифоничности, придавая «общему музыкальному строю» черты симфонизма и выводя его за пределы чисто мелодического звучания. Сопряженность эта характерна для второй жизни, мира того сокровенного «второго существования», о котором неоднократно упоминается в «Вечере у Клэр». Переход в «третью жизнь» характеризуется тем, что «эта множественность существования вдруг исчезла; и – это была вторая особенность – тогда я узнал всю силу единственного ощущения, необычайного и несравнимого со всей совокупностью моих душевных знаний до сих пор»[253].

Характеризуя рассказ, Л. Диенеш в своей книге вспоминает известные слова Бодлера из «Посвящения Арсэну Гуссе», предваряющего его «Маленькие поэмы в прозе»: «Кто из нас в свое время не увлекался честолюбивыми мечтами о музыкальной прозе, без ритма и без рифмы, достаточно гибкой и капризной, чтобы соответствовать лирическим движениям души, волнообразным колебаниям грез и внезапным порывам совести?»[254]. Но дело не только в том, что по своим стилистическим признакам рассказ напоминает ту прозу, о которой мечтал Бодлер. Связь здесь неизмеримо глубже. Характернейшее качество газдановский прозы – ее принадлежность к тому типу творчества, который Юнг называл «визионерским», противопоставляя его «психологическому» типу, – то самое «лирическое визионерство», о котором у Газданова говорил В. Варшавский, внутренне неразрывно связано с визионерством Бодлера и Рембо.

При всей тонкости, глубине и подробности психологического анализа, при всей обильной «психологической оснащенности» рассказа, на которую указывал Адамович, произведение

---

[252] Современные записки. 1932, № 50. С. 219–220.

[253] Там же. С. 220.

[254] *Бодлер Ш*. Маленькие поэмы в прозе. СПб., 1911. С. 6.

буквально пронизано чередой визионерских вспышек. И «любовно-фантастический эпизод», прельстивший в рассказе критика, является его кульминационным сюрреалистическим визионерским взлетом. Это – видение: встреча героя с женщиной в таком сне, где «все точно снится или не снится», пронизанном характерным акустическим мистицизмом, когда «дерево под окном» растет и увеличивается «с легким, стеклянным звоном, и вокруг, в ответ этому звуку, непрестанно расширяется земля со снежным, шуршащим шумом». Встреча происходит «в городе, почти похожем на Париж, но в этом городе совсем нет детей, есть только женщины и музыканты», на освещенной электрическим светом ночной улице. Образ этой женщины впервые появляется уже в начале рассказа: с него, собственно, и начинается эта самая газдановская «третья жизнь»: «Я видел перед собой одно лицо, раз навсегда оставшееся единственным образом; с него все начиналось бы и им все кончалось бы, если бы здесь было начало или конец: все, что происходило, все мысли и движения были только отражениями его изменений; говоря условным языком, я начал существовать только как функция этого одного видения...»[255].

Если Достоевский, по словам Бахтина, искал героя, «вся жизнь которого была бы сосредоточена в чистой функции осознания себя и мира», если его идееносный герой, герой-идеолог фигурирует как «субъект сознания и мечты», то у Газданова герой-повествователь начинает существовать «как функция одного видения» (при этом «мечта» и «видение» по своему значению не просто близки, но и сливаются в одно понятие – то самое, которое у Эдгара По обозначено словом dream). Хотя он упоминает о том, что один раз все же видел лицо этой женщины в мире внешней, объективной реальности, в рассказе образ становится центром символической вселенной «третьей жизни», в которой «воображаемое и действительное» не просто переплетены, но невозможно «различить, где начинается одно и кончается другое», той самой шеллингианской живой субстанции, одинаково идеальной и реальной, которая столь характерна для понимания искусства романтиками.

«Я иду по улице в дождевом плаще, – и навстречу мне идет женщина; в гремящем свете города ее лицо приближается ко мне: бледное лицо с тяжелыми губами, – и я чувствую слабость в сердце и тяжелый холодный ветер. – У меня была когда-то счастливая, прозрачная жизнь, – повторяю я; – зачем вы разрушили все это? Разве вам недостаточно бесчисленного множества тех, кого вы раньше знали, – когда вы проходили со смертель-

[255] Современные записки. 1932, № 50. С. 205–206.

ным шелестом платья сквозь годы и годы, – никогда не меняясь? Вам недостаточно тех, кого вы превратили в вашу тень, – это была чья-то безжалостная и насмешливая воля, которая создала и вращающиеся пропасти в воде и другие, такие же несправедливые вещи? – Идите за мной, – отвечает женщина, – и вот я уже окружен со всех сторон ее голосом: он звучит справа и слева, он предшествует мне и сопровождает меня, и во сне мы идем по черным зеркалам ночного города; и невыносимо длится это путешествие. И вот она берет мою руку, и ее лицо поворачивается ко мне: ее тяжелые губы неподвижны, – и мы останавливаемся: кровь густой струей льется из моего горла, и я вижу в нестерпимом просвете берег счастливой страны и листья деревьев над блистающей водой. Кровь все медленнее течет из горла, я не могу уже говорить и, умирая в красной реке, близкой и нежной, повторяю единственное слово, которое не забыл, не думая об его смысле, почти не слыша его: никогда, никогда, никогда»[256].

Уже «вращающиеся пропасти в воде» здесь отсылают к финалу «Вечера у Клэр» с его обращенностью к первотектоническим сущностям. Древо, земля, вода, «тысячелетние рыбы», Град («почти похожий на Париж»), свет (в кульминационном фрагменте рассказа) восходят к архетипам апокалиптической образности. В газдановском «никогда» слышен отзвук знаменитого «невозможно» Иннокентия Анненского, а в женщину с бледным лицом и тяжелыми губами трансформировались по-своему блоковские Прекрасная Дама, Кармен, Незнакомка и – более широко – вообще Вечная Женственность Вл. Соловьева и символистов; здесь обнаруживаются следы того средневекового культа Прекрасной Дамы, о котором писал в «Смысле истории» Бердяев. У Акутагавы в его причудливой повести «В стране водяных» есть «Слова идиота» – некое подобие дневника, который ведет один из персонажей, в очередном фрагменте записавший: «Став слабоумным, Бодлер выразил свое мировоззрение одним только словом, и слово это было – „женщина..."»[257]. Речь здесь – о той романтической обращенности к дионисийскому «аспекту жизни», той темной, таинственной стороне «с ее мантическими и оргиастическими особенностями», которая, как писал Юнг в своем «Вотане», захватила воображение поэтов и философов со времен Ницше и которая была известна романтикам, чей духовный взор был устремлен к сущности, мерцающей за формой, и до Ницше. (Достаточно вспомнить Новалиса: «Все законченное выражает не только себя самое, оно выражает и весь сродный

---

[256] Современные записки. 1932, № 50. С. 218–219.
[257] *Акутагава Р.* Избранное. М., 1971. Т. 2. С. 323.

мир. Потому вокруг законченного всякого рода реет покрывало Вечной Девы, которое от легчайшего прикосновения обращается в магический пар, что становится облачной колесницей провидца. Это не только древнее изваяние, которое видим мы. Оно — одновременно и небо, и подзорная труба, и неподвижная звезда и посему — истинное откровение»[258].) Поклонник и последователь Эдгара По, Бодлер говорил с точки зрения романтика, считавшего «фактом воплощение всей вселенной в своей возлюбленной»[259].

Соединение подробного психологического анализа с визионерством в «Третьей жизни», для которой в полной мере характерен романтический принцип абсолютного синтеза сознательного и бессознательного, переходит в глубокую и многообразную взаимосвязь фрейдистской психоаналитической и сюрреалистической точек зрения и систем взглядов и подходов, характерную уже для постницшеанской модернистской эпохи в искусстве. Кульминационный эпизод рассказа по духу чем-то удивительно напоминает появившуюся уже значительно позднее картину Дельво «Адское одиночество» (1945), равно как и «гуманитарную мифологию» Фрейда с противопоставлением Эроса и Танатоса, изначально и неразрывно присущих человеку инстинктов жизни и смерти. При этом, хотя Газданова всегда интересовали именно те состояния души, которые были в центре внимания психоанализа и имели особое значение для сюрреалистов — сон, визионерство, болезненные психические состояния, детская ментальность, — его творчество все же не укладывается целиком и безоговорочно ни в пределы сюрреалистического принципа «фотографирования бессознательного», ни в психоаналитическую технику «документального реконструирования» сновидений, о которых достаточно подробно пишут современные искусствоведы[260]. О банальных прямых и внешних влияниях, пусть даже «умело переработанных», здесь вряд ли может идти речь; это тот случай, когда разговор скорее может идти, говоря словами В. Виноградова, об «имманентно раскрывающейся эволюции литературно-художественных систем», когда вопрос о «влияниях» неуместен, а в истолковании нуждаются лишь факты «совпадений», «соответствий», «подобий».

Фрейдистский термин «сексуальные аффекты» открыто появляется на страницах рассказа «Железный Лорд», в поэтике которого, как и в поэтике хронологически предшествовавшего

---

[258] Цит. по: *Лосев А.* Проблема художественного стиля. С. 63.

[259] Там же. С. 93.

[260] См.: *Якимович А.* Сюрреализм и Сальвадор Дали // С. Дали. Дневник одного гения. М., 1991. С. 34.

его выходу рассказа «Водопад», опубликованного в альманахе «Встречи» (1934, № 1), обнаруживаются новые черты, указывающие на начало внутреннего поворота и отчасти предсказывающие новый этап творческой эволюции Газданова. Адамович писал в очередном обзоре: «Прост и хорош рассказ Газданова „Железный Лорд". Можно спорить насчет правдоподобности случая, о котором в нем повествуется, и насчет той убедительности, которой автор сумел его наделить. Кое в чем похоже на мелодраму или на гимназическую фантазию о взрослых ужасах... Но изложение подкупает. Каждое слово светится, пахнет, звенит, и если автор мимоходом расскажет о ночевке в Сибири, на берегу большой реки, то сделает это так, что читатель чувствует какую-то почти физическую свежесть, будто река и темное лесное приволье где-то тут, поблизости, рядом»[261].

Хотя в целом история, рассказанная в произведении, формально может рассматриваться как своего рода визионерский наплыв, развернутое воспоминание, толчком к которому служит картина «бесчисленных роз, расставленных на земле» на цветочном базаре, располагающемся в одном из парижских районов, через который пролегает путь рассказчика во «влажном, слепом тумане», когда реалиями окружающего оказываются запахи, геометрические фигуры и цвета («асфальт был покрыт ровными квадратами белого, красного и желтого цветов, от которых отделялись разные запахи, смешивавшиеся с особенным вкусом сырого парижского утра»[262]), а также звуки (сквозь туман «с возрастающим и потом стихающим шумом слышались звуки проходящего трамвая, проезжающей повозки на высоких колесах, шуршанье шин автомобилей»[263]), – как это вообще характерно для литературы «потока сознания», где ассоциативная «цепная реакция» может начаться с одного зрительного, акустического, обонятельного, осязательного образа или ощущения, – на сей раз внутренние соотношения и акценты у Газданова расставлены и выстроены несколько иначе, чем это бывало до сих пор. И прежде всего, по-новому воссоздается уклад жизни «в большом южном городе России, в высоком шестиэтажном доме, принадлежавшем другу моего отца; он стоял на окраине города, недалеко от городского парка, – улица была такая широкая и большая, застроенная особняками, ровная и светлая; громадные окна выходили в сады – и всегда на этой улице стояла особенная, несколько торжественная тишина, точно и дома, и

---

[261] *Адамович Г.* Современные записки. Кн. 54. Часть литературная // Последние новости. 15 февраля 1934.

[262] Современные записки. 1934, № 54. С. 162.

[263] Там же.

люди питали друг к другу безмолвное уважение; потом, много лет спустя, где-то во французской провинции я видел нечто похожее. – Далеко живете, – говорили моей матери знакомые. – Уж очень здесь хорошо, – отвечала она. Это было до войны, в те времена на той улице было действительно хорошо и все шло так спокойно, тихо и без труда, как если бы медленно текла широкая и светлая река, – вдоль ровных берегов, – ничем не смущаемое и точно забывшееся в самом себе движение; так проплывали целые длительные годы, без толчков, без волнений, со сказками Андерсена в тяжелом тисненом переплете, с немецкими и французскими уроками...»[264].

В отличие от того, как это было присуще Газданову не только в «Водяной тюрьме», «Черных лебедях», «Мэтре Рае», в ряде эпизодов «Фонарей», но и отчасти и всякий раз по-своему в «Вечере у Клэр», рассказах «Авантюрист» и «На острове», – на сей раз определенный уклад жизни не вызывает у рассказчика ни сарказма, ни иронии, ни отторжения, основанного на восприятии его как некой квинтэссенции автоматизма, ни даже юмористического отношения. Изначально он лишен черт парадоксальности и воссоздается с какой-то ностальгической прозрачностью. До сих пор, пожалуй, только в «Счастье» такой уклад не был наделен чертами, вызывающими в той или иной форме или степени неприятия, но там Анри Дорэну (и в определенном смысле Андрэ, что, впрочем, остается почти за пределами видимой части повествования, в подтексте) предстоит пережить пробуждение и трансформацию, дабы через выход в «область чистых понятий», говоря словами Шеллинга, покинуть «тварь, чтобы снова ее обрести с тысячекратным прибытком». В поэтике «Железного Лорда» нет такого ярко выраженного эзотерического плана, образная система не приобретает жесткий, выраженный характер эзотерического символизма, и в целом произведение тяготеет к реализму; во всяком случае, в большей степени, чем многие и многие другие произведения Газданова. Лирическое начало соединено в рассказе с драматическим: одним из центральных планов сюжета являются отношения между Василием Николаевичем и Еленой Власьевной, и, хотя сначала образы этих персонажей воспринимаются в несколько гротескной (или тяготеющей к гротесковости) плоскости, по мере композиционного развития сюжета они все больше приобретают черты характеров. Драма этих отношений имеет рациональную, реалистическую психологическую основу, раскрывающуюся в результате трагической развязки. Резко отрицательная роль на сей раз отведена иррациональному началу, изнутри разрушившему ук-

---

[264] Современные записки. 1934, № 54. С. 163.

лад жизни Василия Николаевича и Елены Власьевны: их жизнь оказалась отравленной вследствие того, в сущности, достаточно мимолетного, но оттого не менее зловещего проявления «сексуальных аффектов», которое лишило Василия Николаевича после рождения дочери твердой почвы под ногами на всю оставшуюся жизнь. Любопытно, кстати, что «научные термины о полигамии и сексуальных аффектах» в посмертно вскрытых, согласно завещанию, записках Василия Николаевича соседствуют друг с другом: это соседство психоаналитического термина с термином, обозначающим понятие, характерное для обществ первобытного типа, т. е. мира магической архаики, симптоматично в рассказе в том смысле, что критическая, негативная реакция в целом направлена на тот культурно-психологический комплекс, где доминантой является иррациональное начало (негативной оценке подвергается, разумеется, не психоанализ, а разрушительные вторжения бессознательного в сферу рационального). И хотя в «Вечере у Клэр», «Мэтре Рае», «Фонарях» выходы сознания в план сокровенного «второго существования» уже интерпретировались как нечто болезненное, начиная с «Заметок об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане», где писатель задавался целью «указать на значительность иррационального начала в искусстве», эта сфера впервые вполне последовательно и достаточно недвусмысленно характеризуется как нечто разрушительное, зловещее, враждебное человеку, или – точнее – как способное быть таковым. И если в «Водяной тюрьме» аффективные крики пьяного матроса воспринимаются в ключе пародийного развенчания, то выход в спасительный план множественности существования происходит все же через активизацию сокровенных пластов сознания, субъективности бессознательного, иррационального. В «Железном Лорде» эти внутренние соотношения и роли рационального и иррационального несколько меняются и акценты расставляются совсем по-другому, по-новому.

Одним из центральных в рассказе является образ Железного Лорда, необыкновенно умного пойнтера Василия Николаевича. В этом бесконечно симпатичном существе, конечно, воплощено иррациональное начало, но в сюжете рассказа важную роль играет именно смерть Железного Лорда, придающая, кроме всего, истории некоторое мелодраматическое звучание. Новыми чертами поэтики, проявляющимися в прозе Газданова, здесь можно считать и пародирование того, что Л. Диенеш называет «темой жизни как путешествия», а также того, что Юнг в «Вотане» назвал «темной, земной, женственной стороной с ее мантическими особенностями». Этот пародийный план, захватывающий отчасти и поведение Елены Власьевны – до тех пор, пока оно пред-

стает иррациональным в своей гротесковости, – концентрируется в зеркально-противоположных образах m-me Berger и богатой тетки-путешественницы Василия Николаевича: если первая совершила «вообще единственное» и, по-видимому, «последнее путешествие в ее жизни», приехав «непосредственно с rue de Provence в Париже на Епархиальную улицу этого русского города», чтобы заниматься преподаванием французского языка, «но потом вдруг неожиданно перестала учить правилам грамматики и последовательности времен своих учеников и учениц»[265] и стала известна как ясновидящая, то вся жизнь второй – с тех пор как «ей исполнился двадцать один год и ее отец, чрезвычайно богатый человек, отделил ей часть своих доходов»[266] – представляет собой непрерывное путешествие (кстати сказать, пародируется здесь как journey, так и trip). И если в «Водяной тюрьме» пародийны ужимки и гримасы м-ль Тито и ее подруги-поэтессы, изображающие вдохновение, а в «Мэтре Рае» звучит мысль о «печальной бессмысленности путешествий», то в «Железном Лорде» пародийному развенчанию уже гораздо более последовательно подвергаются, так сказать, самые начала и основы типа мироощущения, ранее, в общем-то, остававшиеся за пределами круга объектов газдановской иронии.

Тенденция эта проявляется у Газданова и в «Водопаде», представляющем собой пять мозаично и орнаментально объединенных в один рассказ фрагментов, каждый из которых в той или иной степени содержит ядро своего рода автономного микросюжета. Во втором фрагменте в остропарадоксальном ключе высвечивается имеющая для Газданова общетематическое значение амбивалентность полинного-мнимого, намеченная в первом, а в четвертом пародийному развенчанию подвергаются наряду со сквозной для всего газдановского творчества темой трансформации, драматически раскрывающейся в третьем фрагменте, «тема жизни как путешествия» и в качестве «эпизодической темы» (пользуясь терминологией Н. Фрая) романтический культ Прекрасной Дамы; при этом пародийные развенчания этих основных и начальных элементов типа мироощущения, остававшегося по большому счету вне пределов досягаемости для авторской иронии, в четвертом фрагменте, где все повествование буквально пронизано парадоксальностью, насквозь парадоксально, буквально соткано из парадоксов (как, впрочем, и во втором), соединяется с традиционным для Газданова саркастическим воссозданием определенного устойчивого жизненного уклада. Первый фрагмент рассказа с его конкретно-тематической обращенностью

[265] Современные записки. 1934, № 54. С. 164–165.
[266] Там же. С. 171.

с сфере психологии творчества, философии искусства, когда речь идет об отчаянной надежде, «что кто-то и когда-нибудь – помимо слов, содержания, сюжета и всего, что, в сущности, так неважно, – вдруг поймет хотя бы что-либо из того, над чем вы мучаетесь долгую жизнь и чего вы никогда не сумеете ни изобразить, ни описать, ни рассказать»[267], кроме всего, несет в себе определенные черты эссеизированности, по-своему присущие и завершающему, пятому фрагменту, герой которого партизан Макс – персона не вымышленная, а реально существовавшая и который позднее в несколько трансформированном виде был воспроизведен в романе «Ночные дороги».

Уже в романе «Вечер у Клэр» – центральном произведении конца 20-х–первой половины 30-х годов у Газданова – происходит своеобразное усложнение точки зрения на основные вопросы бытия и творчества. Хотя ростки этого процесса можно обнаружить еще в рассказе «Превращение», где сознание и окружающая действительность не умещаются в пределах той или иной однозначности, но характеризуются двойственными чертами, которые оказываются имманентно присущими им, – в «Вечере у Клэр» та амбивалентность, которая постоянно проявляется буквально на всех уровнях художественной системы в рассказах «Водяная тюрьма», «Гавайские гитары» и др., перерастает в несколько иное качество. Как на уровне композиции макроструктуры (сюжет), так и на уровне микроструктуры фразы произведение тяготеет к симфонизму и полифонии. Та же тенденция проявляется на уровне образа главного героя, генетически наследующего не два качества, но сложное переплетение трансформированных в результате внутреннего взаимодействия качеств. Это своего рода контрапункт. Особенно важно для понимания особенностей поэтики предвоенной газдановской прозы то обстоятельство, что образы главного героя, рассказчика, героя-повествователя в ней зачастую перерастают присущие им вообще категориальные различия и тяготеют к слиянию в общем сложном и многоплановом образе автора. Если в тех произведениях, где повествование ведется от третьего лица («Мартын Расколинос», «Мэтр Рай», «Исчезновение Рикарди» и др.), дифференциацию провести довольно легко, то в «Вечере у Клэр», хотя главный герой и наделен именем и фамилией Николай Соседов, это не более чем внешняя формальная черта, а внутренне образ этот тяготеет к «категориальной типологии» образа рассказчика, героя-повествователя, автора. Во многих других произведениях имя главного героя вообще не называется: это просто «я» («Великий музыкант», «Третья жизнь», «На острове» и т. д.).

[267] Встречи. 1934, № 1. С. 5.

В газдановской прозе первой половины 30-х годов обнаруживается стремление к соединению высоких и массовых жанрово-стилевых пластов (элементов детектива с утонченностью интеллектуальной и психологической прозы в рассказе «Мэтр Рай»; мелодраматичности с экзистенциальной проблематикой в «Исчезновении Рикарди» и т. п.), а также тенденция к эссеизации, развившаяся во второй половине десятилетия. Усложнение общей точки зрения на основные вопросы предопределяет возникновение тенденции к трансформации основных элементов художественной системы. Постепенно усложняется отношение к устойчивым романтическим мотивам двойничества (столь важный в общем драматическом звучании «Фонарей», впоследствии едко пародируется в рассказе «Смерть господина Бернара»), культа Вечной Женственности, Прекрасной Дамы (будучи одним из центральных в рассказе «Товарищ Брак», романе «Вечер у Клэр», повести «Великий музыкант», подвергается пародийному развенчанию уже в рассказах «Железный Лорд», «Водопад» и др.), противопоставления определенного уклада жизни и путешествия как образа жизни. Внутренние соотношения и акценты в интерпретации последнего своеобразно инвертируются в «Железном Лорде», что по-своему отражает начало общего пересмотра роли рационального и иррационального начал. В целом к середине 30-х годов внутренне усложняется вся художественная система прозы Газданова, и тенденция к трансформации ее основных элементов предопределяет, в свою очередь, тенденцию к перерастанию в некое новое художественное качество.

Глава IV

Образ автора и образ идеи как основные элементы поэтики прозы Газданова второй половины 30-х годов

Творческую эволюцию Газданова в 20-е–30-е годы условно можно представить в виде спирали. Если переход от первого ее витка (дебют) ко второму (конец 20-х–первая половина 30-х годов), когда на смену пестроте внешней усложненности пришла внутренняя сложность и глубина, характеризовался достаточно резкой трансформацией стиля, дальнейшее эволюционное движение носило не столь ярко выраженный характер и происходило во многом подспудно. Уже эксцентричность и фрагментарность дебютных рассказов по-своему отражали некоторую смещенность роли сюжета в художественной системе, а на втором витке творческой эволюции та «игра на разрушении сюжета», которая во многом восходит к стернианской традиции, в значительной степени повлиявшей на некоторые особенности русской литературы XIX в., приняла последовательный характер и многообразно проявлялась на разных уровнях художественной системы. Стиль все больше приобретал приоритетное значение, и к середине 30-х годов в художественной системе прозы Газданова все настойчивее стал утверждаться своеобразный принцип примата стиля над сюжетом. Глубоко обусловленная внутренними особенностями поэтики газдановской прозы эта ее эволюционная тенденция далеко не всегда адекватно воспринималась современной критикой, для которой Газданов к тому времени стал уже одной из центральных фигур литературного процесса: его «взаимоотношения» с Г. Адамовичем, сложившиеся к середине предвоенного десятилетия в особую коллизию, наглядно свидетельствуют об этом. Внутренняя эволюция этого «семантического поля» зарубежной литературы на протяжении 30-х годов – отдельный сюжет, со своими, порой весьма драматичными, поворотами и трансформациями.

Критика Адамовича в чем-то иногда оказывалась глубоко тоталитарной, не только по отношению к Газданову. О его авторитаризме в одном из обзоров «Современных записок» так выс-

казывался А. Савельев: «Статья Г. Адамовича о современной поэзии написана в стиле дидактическом. Ее цель – направить нашу молодую поэзию на верный путь. Статья оставляет досадное впечатление качественной пестроты: наряду с умением выделить наиболее типичные в современной лирической поэзии черты, наряду с очень удачными местами анализа ее больных мест попадаются чисто декларативные утверждения, парадоксальность которых облегчается, но не искупается отказом хоть в малейшей мере их обосновать...

Автор, предлагавший поэтам в начале статьи слушаться только своего внутреннего голоса, в конце ее зовет прислушаться к голосу Адамовича: сбросить с себя романтическое очарование, отказаться от ядовитой сладости воспоминаний, уйти от соблазнов „ключа смерти": „Пишите от любви к миру, к жизни!.." Кто не согласится с таким призывом! Беда лишь в том, что до сих пор история литературы не знает примера, когда основной тон поэзии менялся бы с авторитетными указаниями сведущих лиц. Одна Россия знает заказы на настроения поэтов, но и там заказы есть, а „заказанной" поэзии все-таки нет»[1].

Сам тон и характер многих работ Г. Адамовича отразились в этой реплике А. Савельева. Форму их Газданов в своей рецензии на сборник «Земля Колумба», опубликованной в 1936 г. в 61-м номере «Современных записок», охарактеризовал как полулитературную, полуфилософскую. Если в собственно литературном аспекте своих работ критик обнаруживал чуткость и зоркость незаурядного знатока и ценителя, то в идеологической, философской части их он выступал с раз навсегда сложившихся позиций, основываясь на критериях классического реалистического типа художественного сознания. Отсюда призывы «отбросить романтическое очарование».

Этой двойственностью во многом обусловлено то амбивалентное отношение Адамовича к прозе Газданова, на которое обратил позднее внимание Л. Диенеш. Открытую форму полемика между ними приобрела после публикации в «Современных записках» статьи Газданова «О молодой эмигрантской литературе». Одним из формальных поводов ее написания послужила очередная статья Адамовича в «Последних новостях», которая начиналась с отвлеченных размышлений «о том, возможно или невозможно живое литературное творчество в эмиграции». Прежде чем перейти к обзору произведений, автор отмечал, что «если вдруг вспомнить время, в которое мы живем, вспомнить душев-

[1] *Савельев А.* Современные записки. Книга сорок первая // Руль. 19 февраля 1930.

ное состояние людей, которыми окружены, – становится ясно, что литература, как любят выражаться в советской России, „отстает от жизни". Отстает – ужасно, трагически, „катастрофически"»[2]. Важно вспомнить, что критик выступал с позиции литератора, получившего признание еще на родине, до эмиграции, с позиции одного из «отцов» первой волны. «Положение этих людей было совсем другое, чем положение „молодых". Дело тут было не в возрасте, кое-кто из них был даже моложе некоторых „молодых". Решающее значение имело их посвящение в литературу еще в России. Это делало их „настоящими" поэтами и писателями, представителями настоящей русской литературы, эмигрировавшей за границу, а не сомнительной литературы, возникшей в эмиграции»[3]. Хотя автор иронически дистанцировался от того, «как любят выражаться в советской России», далее он признавался, что его смущает «отсутствие творческого напряжения: мы „почитываем", потому что писатели „пописывают"». Любопытна бросающаяся в глаза парадоксальность этой декларации, сам парафраз известной цитаты из Щедрина, использованной в свое время в ленинской «Партийной организации и партийной литературе». Хотя собственно политика здесь, конечно же, ни при чем, сам инструментарий в таком контексте способен озадачить и даже слегка шокировать.

Переходя к обзору, Адамович выделил роман Сирина «Приглашение на казнь» с одной только оговоркой, «к сожалению, чрезвычайно существенной: это вещь безумная»[4]. Далее достаточно ясно раскрывались критерии, на которых основаны подходы критика к современной литературе: «Автор ведь на все смотрит сквозь себя, наделяя личными особенностями все изображаемое им бытие: Сирин же слишком мало похож на человека распространенного склада, чтобы реалистические изображения могли ему вполне удаться»[5]. Это – не что иное, как критика личностных особенностей автора, его идеологии, критика типа художественного мышления. С тех позиций, откуда, в сущности, рукой подать до времен, когда доминирующими в понимании основополагающих принципов литературы были поиски «типических характеров в типических ситуациях», т. е. до критериев русской литературы где-то первой половины–середины XIX в. И далее Адамович блестяще подтверждал это: «Между

---

[2] *Адамович Г.* Современные записки. Кн. 59-я. Часть литературная // Последние новости. 28 ноября 1935.

[3] *Варшавский В.* Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 178.

[4] *Адамович Г.* Современные записки. Кн. 59-я. Часть литературная // Последние новости. 28 ноября 1935.

[5] Там же.

тем литературное творчество – или поэзия, в расширенном смысле слова, – остается в памяти людей и становится им навсегда дорогим почти исключительно в тех случаях, когда оно лишь усиливает их чувства, их черты и когда творческий акт открывает нечто, сразу знакомое, будто забытое, но безошибочно и радостно узнаваемое, свое, человеческое: от Эсхила до Толстого это так»[6].

Симптоматично, что в свой референтный круг критик включал фигуры, выражающие исключительно классический, реалистический тип художественного сознания. А ведь история искусства не началась с классической античности, которой предшествовал огромный по длительности период архаической древности, и не завершилась реализмом Толстого. Присущие людям чувства и черты менялись от эпохи к эпохе, приобретая новое своеобразие. Отчуждение человека XX в., тотальное крушение классических ценностей выразились в характере модернистского искусства, в экзистенциальной философии. Но для критика это были лишь модные поветрия. Критерии, сложившиеся «от Эсхила до Толстого», он механически переносил на литературу XX в., при этом начиная статью с того, что «литература, как любят выражаться в советской России, „отстает от жизни". Отстает – ужасно, трагически, „катастрофически"». Катастрофичным на самом деле было ощущение критиком тех необратимых изменений, перемен, которые происходили и в жизни, и в новой литературе.

Газданов в своей нашумевшей статье писал: «...мы знаем, что большинство суждений современников основаны всегда на недоразумениях, на своеобразном литературно-общественном психозе и на вполне понятной аберрации»[7]. Обращаясь к современной литературе, молодой писатель пытался объяснить: «Страшные события, которых нынешние литературные поколения были свидетелями или участниками, – разрушили все те гармонические схемы, которые были так важны, все эти "мировоззрения", "миросозерцания", "мироощущения", и нанесли им непоправимый удар. И то, в чем были уверены предыдущие поколения и что не могло вызывать никаких сомнений, – сметено как будто бы окончательно. У нас нет нынче тех социально-психологических устоев, которые были в свое время у любого сотрудника какой-нибудь вологодской либеральной газеты (если

[6] *Адамович Г.* Современные записки. Кн. 59-я. Часть литературная // Последние новости. 28 ноября 1935.

[7] *Газданов Г.* О молодой эмигрантской литературе // Современные записки. 1936, № 60. С. 404.

таковая существовала); и с этой точки зрения, он, этот сотрудник, был богаче и счастливее потомков, живущих в культурном – сравнительно – Париже... Это не значит, что писатели перестали писать. Но главное, что мы требуем от литературы, в ее не европейском, а русском понимании, из нее вынуто...»[8].

Целое литературное поколение, выросшее в эмиграции, лишившись родины и оказавшись на чужбине, в изгнании – в иноязычной и инокультурной среде, хотя и в «культурном – сравнительно – Париже», не могло не ощущать кардинальных изменений всего того, «в чем были уверены предыдущие поколения и что не могло вызывать никаких сомнений». В сущности, это были носители уже несколько иного, говоря словами Белинского, «особого психологического склада». Носители несколько иной ментальности, говоря иными словами. Это были люди несколько другой культурной ориентированности, хотя немцами, французами или англичанами они не становились. Именно об этом писал Борис Поплавский в статье «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции», когда признавался, что «не Россия и не Франция, а Париж (или Прага, Ревель и т.д.) ее родина, с какой-то только отдаленной проекцией на русскую бесконечность»[9]. В результате этих утрат и вызванных ими перемен возникли условия для появления нового феномена.

При этом новые подходы, необходимые для его осмысления, не становились доминирующими, хотя эпизодически и проявлялись. В конце концов, отчасти это закономерно. Сам этот феномен находился в те годы в процессе становления, и должно было пройти время, чтобы его особенности проявились более рельефно и стали более понятны. Пока же доминировали прежние подходы и критерии. Здесь и коренилось одно из основных противоречий.

Утверждая, что молодой литературы в эмиграции не существует, Газданов говорил о литературе в ее «не европейском, а русском понимании». Исключение, по его мнению, составлял Сирин, «Приглашение на казнь» которого Адамович назвал «безумной вещью». Но он оказался возможен только «в силу особенности... его дарования – писателя, существующего вне среды, вне страны, вне всего остального мира»[10].

---

[8] *Газданов Г.* О молодой эмигрантской литературе // Современные записки. 1936, № 60. С. 404.

[9] Цит. по: *Варшавский В.* Незамеченное поколение. С. 173.

[10] *Газданов Г.* О молодой эмигрантской литературе // Современные записки. 1936, № 60. С. 407.

Речь здесь идет о тотальном отчуждении человека, внешне связанном с феноменом русской эмиграции, по своим масштабам не имевшей себе аналогов в новой истории. Помноженное на изгнанничество, ощущение отчужденности принимало особую остроту и специфику. Но в основе своей оно не было исключительной прерогативой молодой эмигрантской литературы. Проблема метафизического одиночества человека перед лицом абсурда жизни стала одной из центральных во всей философии и литературе экзистенциализма. Качество, о котором говорил Газданов у Сирина, практически теми же словами характеризовал в рецензии на сартровскую «Тошноту» Владимир Вейдле: «Человек одинок в этой книге не только по отношению к окружающей жизни, но и к жизни вообще, которая вся во всех своих проявлениях кажется ему внешней, чуждой и враждебной. Он одинок в своем прошлом, образы которого, населяющие его память, также извне предстоят ему, как и вещи и люди, с которыми он сталкивается в настоящем»[11].

Тотальное отчуждение – в основе одиночества, порождающего ностальгию. Мартин Хайдеггер в своей работе «Основные понятия метафизики», читавшейся в те годы как лекционный курс, определяя вообще философию «из нее самой по путеводной нити изречения Новалиса» о том, что «философия есть, собственно, ностальгия, тяга повсюду быть дома», рассматривал ностальгию даже «как фундаментальное настроение философствования»[12]. Те общие изменения в истории искусства, которые проявились в модернистской активизации художественного сознания романтического типа, а в идеологической эволюции – в актуализации экзистенциализма, генетически также связанного с романтическим мироощущением, наложились в контексте молодой эмигрантской литературы на необратимые изменения национальной ментальности. Газданов, не возражая даже, а объясняя критикам, рассматривавшим его произведения исключительно в контексте непосредственно предшествующей русской литературы, писал о том, что «после того, что мы видели и пережили, нельзя уже писать вещи, которые, не имея отношения к вечности, были бы интересны и даже в известной мере своевременны, в 1909-м или 1910-м году; но именно такие книги пишутся больше всего»[13].

Наконец, он попытался прямо – хотя и в самом общем плане – раскрыть один из основных принципов своей поэтики: «Всякий писатель должен прежде всего создать в своем творчес-

---

[11] *Вейдле В.* Жан-Поль Сартр // Последние новости. 23 июня 1938.

[12] *Хайдеггер М.* Время и бытие. М., 1993. С. 331.

[13] *Газданов Г.* О молодой эмигрантской литературе // Современные записки. 1936, № 60. С.407.

ком воображении целый мир, который, конечно, должен отличаться от других – и только потом о нем стоит, быть может, рассказывать; об этом, однако, большинство тружеников не подозревает – и хорошо делает. Иначе им осталось бы бросить литературу и ехать в Парагвай. А между тем это не Бог весть какое откровение...»[14]. И речь здесь, конечно же, о принципе романтической субъективности.

Концептуально неверно интерпретировал замысел рассказа «Освобождение» Адамович в очередном обзоре, включавшем в себя и полемический ответ на газдановскую статью. Неверным посылом была уже заявленная в самом начале исходная прямая параллель со «Смертью Ивана Ильича» Толстого. Адамович писал: «Тема очень глубока и очень талантливо схвачена, талантливо намечена в нескончаемом и непрерывном жизненном потоке»[15]. И тут же, по обыкновению, добавлял: «Но разработка темы болезненно расходится с ее сущностью, и, если бы существовал измерительный прибор для определения лжи и правдивости замысла, тут перед „Освобождением" стрелка его, мне кажется, дала бы показания неблагоприятные. Конечно, литература есть литература, а не собрание „человеческих документов" и не писание кровью, – все это так... Но когда в литературе слишком удачно и беспрепятственно разрешены слишком страшные догадки, удача скорее смущает, чем радует»[16].

Отбрасывая всю обычную «личностно-идеологическую» часть, здесь нельзя согласиться даже с трактовкой замысла. В отличие от толстовского Ивана Ильича, герой рассказа фактически не обречен на смерть изначально. Он испытывает хронические неприятные недомогания, но это не неизлечимая болезнь: он испытывал их и прежде, чем разбогател и получил возможность лечиться, вовсе не уделяя им какого-то особого внимания. Эта болезнь, в сущности, в чем-то глубоко сродни болезненным состояниям героя в «Вечере у Клэр», мэтра Рая, героя «Фонарей», Рикарди и др., т. е. может рассматриваться как тематический ход, скорее характерный для Газданова, чем заимствованный. Бессмысленность лечения, которое не помогало Алексею Степановичу избавиться от недомогания, не означает в рассказе неизбежной обреченности самой по себе. Это – аллегорическое выражение бессмысленности «нескончаемого и непрерывного жизненного потока», составляющего фон сюжета, точ-

---

[14] *Газданов Г.* О молодой эмигрантской литературе // Современные записки. 1936, № 60. С. 408.

[15] *Адамович Г.* Современные записки. Кн. 60-я. Часть литературная // Последние новости. 12 марта 1936.

[16] Там же.

но охарактеризованный критиком. Кроме всего, у Толстого, как это подчеркивают уже современные интерпретаторы, «изначальная идея была – „смерть судьи", и смерть его проста тем, что она типична для людей его биографии. Это смерть верного слуги режима, смерть носителя государственной власти, которому ни в болезни, ни перед отходом в мир иной не дано не только раскаяться, но и даже осознать, что жизнь его – жизнь убийцы»[17]. Газдановский же Алексей Степанович, как и большинство «значимых» (а не «знаковых», как горничная или доктор) персонажей рассказа, скорее «чистая» жертва.

Неадекватно интерпретировал произведение и В. Ходасевич, который свел его содержание к двум трюизмам: «„Мораль" заключается в двух положениях, из которых одно (не в деньгах счастье) составляет прописную истину, а второе (деньги не обладают творческой силой) не верно даже по Марксу. В общем, очень изящный и умело использованный словесный материал затрачен автором впустую. Газданов сумел нарисовать героя, но не знал, что с ним делать, и насильно прицепил к изображению кое-как сделанный конец»[18]. Оставляя за критиком приоритет в интерпретациях марксизма, нельзя согласиться ни с общей утрированно-плоской трактовкой «морали» рассказа, ни с тем, что одна из действительно важных идей произведения, выраженная в словах героя о том, что у денег как таковых «нет творческой силы», является неверной. Высказывание Ходасевича, туманно ссылающегося на Маркса, противоречит здравому смыслу. Ни один из «новых русских», класс которых складывается на наших глазах, не стал гениальным художником благодаря привалившим деньгам, и если что-то строится, то строится благодаря уму и таланту архитекторов, но не потому, что сами по себе деньги как таковые имеют творческую силу: не имеющий таланта обладатель денег сам не в состоянии создать что бы то ни было, и Маркс здесь Ходасевичу не помощник. Став «состоятельнейшим человеком», газдановский Алексей Степанович только острее ощущает экзистенциальное одиночество перед лицом абсурда жизни, которую невозможно внутренне преобразить при помощи денег (иначе мог думать действительно разве что Маркс, по которому «бытие определяет сознание»).

Героя рассказа, в самом начале думающего о том, «что эти минуты пробуждения – самые скверные в его жизни», одолевают те же мучительные мысли, что и дядю Виталия из «Вечера у

---

[17] *Икрамова А.* И пудель превращается в Мефистофеля // Литературная газета. 17 июля 1996.

[18] *Ходасевич В.* Книги и люди. Современные записки // Возрождение. 1936, № 3235.

Клэр», Павлова из «Черных лебедей» или Сверлова из «Великого музыканта», хотя и несколько иначе. Уже сам факт того, что речь идет о богатом, «состоятельнейшем человеке», опровергает любые попытки вульгарно-социологических интерпретаций в духе идеи о «беспросветности жизни русской эмиграции» (равно как и совсем с другой стороны апеллирующих к марксизму) и выводит проблематику рассказа в экзистенциальный план. Она не сводится к «отчаянию человека перед фактом смерти», не укладывается в прокрустово ложе позитивистского восприятия. К смерти в финале герой рассказа внутренне готов: одна из его последних мыслей: «здесь бы хорошо умереть». Речь может идти скорее об отчаянии перед ясным осознанием тотального абсурда и бессмысленности жизни. Внезапно разбогатевший и вследствие этого внешне в корне изменивший образ жизни человек осознает, что «деньги могут уменьшить страдания, но не способны создать что бы то ни было». Деньги не способны преобразовать внутренний абсурд в красоту и гармонию: задача ведь не в том, чтобы изменить социальный статус того или иного человека или группы лиц и преобразовать их образ жизни; речь совсем о другом, и на это указывает уже эпиграф из бальзаковской «Шагреневой кожи». И Мария Матвеевна, и Акробат – такие же жертвы абсурда и бессмысленности жизни, как и Алексей Степанович, но последний, в отличие от них, персонаж пробужденный, и Акробат в финале мстит ему, в сущности, за утраченные иллюзии, только подтверждая его правоту: в этом смысле финал произведения глубоко закономерен, внутренне логичен и по-своему даже неизбежен, хотя и носит несколько авантюрный характер (что, впрочем, вполне в духе особенностей газдановской поэтики вообще).

Обращение в эпиграфе к мотивам «Шагреневой кожи» Бальзака не ново для Газданова (он обращался к ним как раньше, еще в дебютных «Рассказах о свободном времени», так и позднее, в романах «Ночные дороги» и уже послевоенном «Призраке Александра Вольфа») и скорее является деталью, характерной как в том смысле, что речь идет об одном из памятников французской литературной традиции, так и в том, что при этом демонстрируется обращенность к притче, характерный для модернистской литературы вообще интерес к притчевой модели с присущими ей аллегоричностью и стремлением к универсализму, что лишний раз по-своему подчеркивает важность именно метафизического плана газдановского рассказа, романтическое стремление вывести его содержание в метафизический план. Новым же в «Освобождении» является несколько изменившаяся внутренняя наполненность значения пробуждения в общей сис-

теме ценностей. Если в «Вечере у Клэр», «Мэтре Рае», «Счастье», «Третьей жизни» и других произведениях при всей мучительности пробуждения и похожести его на недуг, сопряженности с болезненными состояниями оно все же рассматривается в конечном итоге как не то чтобы безусловное благо само по себе, но в позитивном смысле: с ним оказывается связана некая открывающаяся перспектива, – то на сей раз оно способно привести лишь к беспощадно ясному осознанию метафизического и экзистенциального одиночества человека перед лицом тотального абсурда жизни.

В каком-то смысле, по своей идеологической подоплеке, рассказ «Смерть господина Бернара» является своеобразным продолжением «Освобождения», хотя поэтика здесь отличается совершенно иными особенностями. В произведении этом Газданов возвращается к изображению определенного уклада жизни – не просто гротескного в своей непоколебимой устойчивости и твердости, но как-то даже сюрреализированно-автоматичного, – уже на новом витке своей творческой эволюции, когда, пользуясь словами из «Третьей жизни», «множественность существования вдруг исчезла». И хотя доведенному до автоматизма укладу жизни в рассказе не противопоставляются никакие иные планы сознания и бытия, – так, как это у Газданова происходило прежде (в «Водяной тюрьме», «Авантюристе», «Фонарях»), – при ближайшем рассмотрении он оказывает внутренне расколотым, «скандально» двойственным и непоправимо «подвергнутым сомнению изнутри», как тезис и антитезис в системе поэтики Чехова (по А. Чудакову), хотя антитезиса в «Смерти господина Бернара» Газданов вроде бы и не дает. По степени сгущенности гротеска и максимальности иронии, как и по стилизованности (под «детективное расследование» в одном случае и под «этнографическое исследование» в другом), рассказ чем-то очень напоминает «Сообщение Броуди» Борхеса: в обоих произведениях, хотя и поразному, в пародийном ключе звучит идея амбивалентности (у Борхеса в большей степени, чем у Газданова, она звучит в подтексте, хотя и довольно прозрачном), а в самой атмосфере есть что-то глубоко карнавальное.

О рассказе «Смерть господина Бернара» Адамович отзывался так: «Рассказ восхитительно написан, – как, впрочем, всегда пишет Газданов, с необычайной изобразительной меткостью, с какой-то вкрадчивой, бесшумной, гипнотизирующей эластичностью ритма. Но, как всегда у Газданова, вся эта словесная прелесть кажется скорее растраченной попусту, нежели служащей замыслу: в „Смерти господина Бернара" замысла нет»[19]. И

---

[19] *Адамович Г.* Современные записки, № 62. Часть литературная // Последние новости. 10 декабря 1936.

вновь в словах критика лишь половина правды. Уже и то обстоятельство, что на этот раз объем отклика превысил обычный в 3–4 раза, не соотносится с утверждением о том, что «замысла нет»: стоило бы повышенное внимание уделять тому, чего нет? Кроме того, упоминание Адамовичем флоберовского персонажа – «бессмертного аптекаря», над соотечественниками которого Газданов всего-навсего «лишний раз посмеялся», – также не совсем точно, ибо, перефразируя высказывание П. де Мэна о Борхесе, следовало бы отметить, что газдановский рассказ «скорее стоит читать с установкой на вольтеровскую повесть, чем на роман XIX века».

В центре «витиевато-насмешливого» рассказа, действие которого происходит в провинциальном французском городке, тайный трансвестит, по секрету от всех переодевающийся в женское платье и гуляющий, никем не узнанным, по городским улицам. «Обнаруживается это лишь на последней странице, с последней строкой». В основе замысла рассказа – проблема внешнего, видимого и – подлинного, сокровенного; другими словами, экзистенциальная проблема идентичности, перекрещивающаяся с планом буддийской по своему духу дихотомии иллюзорности (Майя) и сокровенной подлинности (identity). То обстоятельство, что (подобно тому как в рассказах «Водопад» и «Железный Лорд», в поэтике которых обнаруживаются новые черты, указывающие на начало нового витка творческой эволюции Газданова, по-своему пародируются ранее неприкосновенные для авторской иронии «тема жизни как путешествия» и романтический культ Вечной Женственности) в «Смерти господина Бернара» вся эта проблематика поставлена в пародийном, ироническом, даже саркастическом, карнавальном ключе, не отменяет самого ее характера, но указывает на некоторые изменения в подходах, на некоторую новую окрашенность поэтики, на привнесение во всю поэтическую систему новых черт.

Типичен отзыв Адамовича о рассказе «Воспоминание», где ставится та же проблема идентичности, правда в ином ключе, который Л. Диенеш позднее охарактеризовал как «эзотерический», точно отметив, что рассказ содержит элементы тонкой пародии на эзотерику. О произведении, в основе которого – идея существования где-то рядом, в незримых глубинах памяти, сознания, бытия некой «другой реальности», загадочные и непостижимые взаимоотношения dream и identity, критик писал: «Небольшой рассказ Г. Газданова „Воспоминание" представляет собой соединение банально-искусственного, шаблонно-модернистического замысла с редким даром писать и описывать, со способностью находить слова, будто светящиеся или пахнущие, то

сухие, то влажные, в каком-то бесшумном, эластическом сцеплении друг за другом следующие»[20]. При этом новый для поэтики Газданова с его достаточно серьезным отношением к эзотерическим идеям (хотя при этом и довольно умеренным эзотеризмом, всегда соединенным, сцепленным с неумолимо трезвой, пристальной рационалистичностью) пародийный ракурс словно бы оставался за пределами внимания критика, как будто принявшего какую-то нарочито, демонстративно последовательную иллюстративную эзотеричность рассказа за чистую монету.

Визионерские выходы в план «другой реальности» (главному герою рассказа Василию Николаевичу, совершенно не привыкшему «углублять и анализировать вещи, которые с ним происходят», – «с ним и не случалось ничего сложного», – становится ясно: «То же, что происходило с ним теперь, не было похоже ни на одно состояние, которое он знал или о котором он когда-нибудь слышал. Но он твердо знал, что это состояние не могло быть вызвано сном. ...Чем больше он думал над этим, тем больше убеждался, что это было его личное воспоминание или нечто совершенно ему тождественное»[21]) здесь отличаются от тех, которые имели место у Газданова раньше. Притом что они столь же аллегоричны, символизм их носит несколько знаковый характер; сама их универсальность не абсолютна (как в эпизоде встречи Аполлоныча со смертью в «Превращении» или как в первом трансе в «Водяной тюрьме»), а скорее ситуативна, сведена к своего рода более-менее определенной культурно-психологической и культурно-исторической типологии: это ситуации, характерные для мира африканской архаики; для «Венеции, по-видимому, в эпоху братоубийственных распрей»; для России петровских времен; наконец, для мира восточной, азиатской древности с криками «чужих голосов на понятном, но не родном языке», по проницательному предположению Л. Диенеша, – возможно, древней Палестины (ветхозаветных времен?). Они достаточно тонко, хотя, с другой стороны, и достаточно прозрачно – и пародийно – «утилитаризованы», сориентированы на передачу достаточно иронически закодированного и вполне конкретного, хотя прямо никак и не обнаруживаемого содержания, на первый взгляд выходящего за пределы всей проблематики произведения. Их предельно завуалированная эвфемистичность не поддается рационалистическому научному анализу, предполагающему ясные логические обоснования, но в контексте всего развития внутрилитературных взаимоотношений в период на-

---

[20] *Адамович Г.* Современные записки. Кн. 64. Часть литературная // Последние новости. 7 октября 1937.

[21] Современные записки. 1937, № 64. С. 69.

писания рассказа его «метафизическая подкладка», вызвавшая раздраженную реакцию Адамовича, все же прочитывается и угадывается.

В плане же собственно поэтики, кроме прочего, обнаруживается своеобразное подтверждение некоторого изменения внутренних соотношений: вторжение «второй реальности» в мир реальности объективной разрушает определенный уклад жизни, подобно тому как это происходит в рассказе «Железный Лорд» (где ту же разрушительную роль играют «сексуальные аффекты», вторжения иррациональной власти бессознательного); сама материальная реальность оказывается зыбкой, внутренне неустойчивой, непонятной и незнакомой, в чем-то подобно тому, как и в «Смерти господина Бернара» (когда моральные основы уклада жизни провинциального французского городка оказываются взорванными скандальной и специфической аффективностью одного из столпов этого уклада, также вторгающейся изнутри), где особенно сильны элементы пародийного развенчания и карнавальной амбивалентности. Дух венецианского карнавала пронизывает и пародийность «Воспоминания», соединенную с завуалированной, но и, с другой стороны, довольно прозрачной эвфемистичностью: Венеция не просто упоминается в рассказе, но играет роковую роль в судьбе героя.

О стиле Газданова Адамович писал с какой-то чрезвычайно упорной (говоря газдановскими оборотами) непоколебимостью, отчасти даже напоминающей автоматизм машины, практически в одних и тех же выражениях: «каждое слово светится, пахнет, звенит» («Железный Лорд»); «рассказ восхитительно написан... с какой-то вкрадчивой, бесшумной, гипнотизирующей эластичностью ритма» («Смерть господина Бернара»); «слова, будто светящиеся или пахнущие, то сухие, то влажные, в каком-то бесшумном, эластическом сцеплении друг за другом следующие» («Воспоминание») и т. д. При этом стиль он явно воспринимал с позитивистских позиций в духе «Философии искусства» И. Тэна, который, по словам А. Лосева, считал, что «литературное произведение складывается из трех главных групп элементов, а именно из „душ", т. е. действующих лиц, наделенных определенным характером, из „положений и событий", в которых участвует данный характер, обнаруживаясь в них, и, наконец, из стиля»[22]. О стиле, в частности, Тэн писал: «...слова, из которых состоят фразы, сами имеют тот или иной характер; по своему происхождению и обычному употреблению они могут быть высокими и благородными, техническими и сухими, оби-

[21] Современные записки. 1937, № 64. С. 69.

[22] *Лосев А.* Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 99.

ходными и захватывающими, отвлеченными и бледными, яркими и красочными... мастерство великих писателей... бесконечно... у них нет ни одной рифмы, ни одного оборота, построения, слова, звука, связи слов, звуков и фраз, ценность которых не была бы осязательна и которые были бы употреблены некстати»[23]. И если языковой стиль газдановской прозы вполне отвечал позитивистской системе ценностей, то многие особенности ее поэтики в позитивистские рамки никак не умещались.

Долгое время критик никак не хотел считаться с этим, оказываясь в своем амбивалентном постоянстве, включавшем наряду с похвалами столь же однообразные упреки, в чем-то похожим на попугая тестя Василия Николаевича из «Воспоминания», «которого не всегда показывали посторонним, потому что он говорил иногда нехорошие слова, которым был научен однажды, под пьяную руку, лет тридцать тому назад, и неумолимая его птичья память бережно сохранила их. ...и в то время как все вокруг него старилось, изменялось и гибло, он оставался таким же строго-зеленым, как и в первый день»[24]. Однако позиция Адамовича не была совершенно непоколебимой и неизменной. Определенная заданность, довольно жестко направленная ориентированность в ней сохранились на всем протяжении 30-х годов, но в процессе появления новых произведений Газданова подход критика к этой прозе претерпевал некоторую внутреннюю трансформацию, хотя характер этой подспудной динамики оставался неявным, неполным и непрямым, не приобретая четкой оформленности.

Еще за два года до появления полемической статьи Газданова Адамович в откликах на публиковавшийся по частям роман «История одного путешествия» выделял примат стиля над сюжетом как общую особенность его поэтики. Как и Ходасевич, отметивший «большое чувство стиля»[25], он признавался, что его «очаровывает острая и свежая передача красок, цветов, звуков, запахов, всего видимого и слышимого мира»[26]. По мере появления в печати новых глав романа Адамович обращал внимание на характерные черты газдановского стиля, особо выделяя его текучесть: «Газданов как будто все время идет, скользит, катится, с чудесной легкостью зарисовывая все, что встретится по

[23] Цит. по: *Лосев А.* Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 99.

[24] Современные записки. 1937, № 64. С. 74–75.

[25] *Ходасевич В.* Книги и люди. Современные записки. Кн. 56 // Возрождение. 8 ноября 1934.

[26] *Адамович Г.* Современные записки. Кн. 56. Часть литературная // Последние новости. 8 ноября 1934.

пути, но ни на чем не задерживаясь. Получается какая-то движущаяся панорама, от которой почти ничего не остается в памяти, кроме общего туманно-пленительного впечатления... У Газданова нет отчетливости»[27]. И повторял свои обычные похвалы и упреки: «Газданов, как всегда, находчив, точен, сдержанно-лиричен, сдержанно-насмешлив. Это прелестный писатель, – и проза его наделена всеми теми качествами, которые в старину снискали бы ей эпитет „благоуханная". После Бунина в нашей словесности, кажется, не было художника, так остро чувствовавшего краски, звуки, тона... Все так расплывчато и текуче, что безвозвратно сливается в целое, где вещи едва отделимы от ощущений, а природа – от людей»[28].

После выхода романа отдельной книгой Адамович начал свою статью о нем с размышлений о магическом стилистическом мастерстве Гоголя. Любопытна рефлексия критика, интуитивно ощущавшего некоторую неадекватность применения его обычных критериев к этой прозе. Пытаясь разобраться, что же здесь «не так», он рассуждал: «Я вспомнил Гоголя, собираясь писать о новом романе Газданова „История одного путешествия". Воспоминание возникло не из сходства – его нет никакого, – не от того, чтобы Газданов был далеким учеником Гоголя или ему подражал. Нет, но когда на столе лежит книга и, прежде чем начать писать, ищешь путей к тому, чтобы схватить в ней самое существенное, мысль невольно задерживается на таких ослепительно ярких вспомогательных примерах. Мысль ищет ключа к книге, – и, как взломщику, ей приходится прибегать к отмычкам»[29].

Пытаясь вписать газдановскую прозу в контекст русской литературной традиции, критик искал ключ к «самому существенному» в этом феномене. Очевидная связь с бунинской чувственно-осязательной изобразительностью не была самодостаточным и основным качеством поэтики этой прозы. В ней были и другие качества, ключа к которым в русской литературной традиции не находилось: чтобы вписать ее в этот контекст целиком и безоговорочно, приходилось прибегать к внутреннему насилию, к «отмычкам». У тяготевшего к классическому ощущению мира как целостного гармоничного космоса критика насилие это вызывало не меньший внутренний «эстетический» дис-

---

[27] *Адамович Г.* Современные записки. № 58. Часть литературная // Последние новости. 4 июля 1935.

[28] *Адамович Г.* Современные записки. № 59. Часть литературная // Последние новости. 28 ноября 1935.

[29] *Адамович Г.* Литературные заметки. Г. Газданов: История одного путешествия. Роман. Дом книги // Последние новости. 26 января 1938.

комфорт, чем осознание невозможности органической увязки яркого явления со сложившейся в его понимании целостной системой. Но драма этого сознания имела еще один аспект. Великую русскую литературу XIX в. критик отчасти воспринимал синкретически – как продукт единой ментальности, не разделяя типологически романтической и реалистической эволюционных линий внутри нее: во всяком случае, часто он воспринимал ее именно так. При этом далекая параллель «Газданов–Гоголь», возникшая «не от сходства – его нет никакого, – не от того, чтобы Газданов был далеким учеником Гоголя или ему подражал», все же настойчиво сигнализировала в сознании критика об остающемся непроявленным, несформулированным соотношении. Непрямая диалектическая связь, базирующаяся на принадлежности к одному типу ментальности, в сознании, воспринимающем связь только как «подражательство» и «ученичество», хотя бы и далекое, не выстраивалась, не оживала. При этом сама апелляция к стилю Гоголя свидетельствует об эстетической зоркости критика, которую не в силах нивелировать идеологическая заданность.

Оценив «блеск и в особенности живость письма», критик с симптоматичной неизбежностью апеллировал к классическому примеру: «В знаменитом изречении о статуе Афродиты, которую художник высекает из мрамора, „удаляя из глыбы все лишнее", с лаконической меткостью определена сущность тех методов, которыми пользуется искусство. У Газданова слишком много чутья и умения, чтобы заметно было у него лишнее, которое хотелось бы убрать, – но достигает он этого впечатления только тем, что не дает... и незаменимо-нужного... Нет света и тьмы, потому что все колышется, колеблется в мягком, серовато-голубом сумраке и теряется в облачных далях»[30]. И это вновь – типичный упрек в отсутствии выраженного тяготения к классической форме. Но критик тут же добавлял: «Читаешь – и почти непрерывно думаешь: как хорошо, как умно без умничанья, что за верность тона и рисунка!»[31].

На этот раз – впервые! – Адамович не оценивал всех тех черт поэтики, которые не устраивали его в прозе Газданова, как заимствованных, привнесенных, служащих данью поверхностной и скоропреходящей моде. Больше того, свои подходы он впервые осознавал как иную точку зрения на искусство. Критик писал: «По-видимому, Газданов сознает уязвимость своих писаний с этой точки зрения, и если не пытается от нее отделаться, то

---

[30] Последние новости. 26 января 1938.
[31] Там же.

потому, что у него это порок органический. Он мог бы сочинить роман традиционно законченный и округленный и сделал бы это, поверьте, не хуже других! Но для него, по свойствам его натуры, это была бы унылая, механическая работа, – и поэтому она его не интересует»[32]. Таким образом, Адамович констатировал факт принадлежности писателя к иному типу художественного сознания. Определяя его конкретно выразившуюся в романе направленность, критик использовал мягкую дефиницию «лирический пессимизм»: «Газданов не любит резких красок. Он рассказывает скорее о тихом помешательстве, овладевшем жизнью, о неразберихе в поступках, о путанице в страстях и стремлениях, о призрачности того, что мы называем личностью, о том, наконец, что все течет, и только расстроенное человеческое воображение находит в этом стихийном потоке источник, русло и даже цель»[33].

О так называемом «писательском пороке» Газданова размышлял и С. Савельев, другой рецензент романа, связавший его не только и не столько с личными особенностями – «свойствами натуры» – автора, сколько с характером эпохи, впервые масштабно отразившимся еще в «Вечере у Клэр», где ему «блестяще удалось проследить у своего юного героя перерождение восприятия под влиянием катастрофической неустойчивости мира. Почва заколебалась, когда он был на школьной скамье, и с той поры все двигалось, рассыпалось, никак не могло до конца отлиться, обрести твердые контуры. Война, революция, гражданская война, эмиграция... Мир двигался и куда-то уходил, и чуждыми казались души людей старшего поколения, которые до этого успели набраться сил и почвенных соков. ...Был потерян критерий между значительным и мелким, постоянным и преходящим. Душа не стала от этого беднее, но она потеряла способность целостно воспринимать мир. Чужой мир был вечно текучим, всегда на отрыве, мелькал фрагментами, потерявшими внутреннюю связь»[34]. Речь здесь – о различиях типов творчества в относительно устойчивые и переходные эпохи, в традиционных и новационных обществах. Критик обращает внимание на обусловленность типа творчества не только культурно-психологическими, но и социально-психологическими факторами, касаясь и проблемы «психической мутации». Идея обусловленности типа творчества социально-психологическими факторами приводит его к выводу о том, что «„органический" недостаток

---

[32] Последние новости. 26 января 1938.

[33] Там же.

[34] *Савельев С.* Г. Газданов. История одного путешествия. Париж. 1938// Современные записки. 1939, № 68. С. 471–472.

его творчества... в действительности является порождением органического порока эпохи».

Но в отличие от «Вечера у Клэр», где внутреннее единство повествованию давала героиня – своеобразная газдановская инкарнация Белой Богини, Вечной Женственности, – в «Путешествии», написанном от третьего лица, такого центрующего начала нет. Роман эклектичен, и Савельев прав, отмечая, что «в книге до восьми отдельных рассказов, связанных лишь тем, что все это видел и знал Володя», главный герой произведения. В романе не только «вереница отдельных рассказов», но и ряд своеобразных фрагментов эссе, изложенных в форме размышлений и впечатлений персонажей – о монпарнасской «экстраартистической» атмосфере, о сорбоннском профессорском невежестве, о писательстве, о необратимости жизненного потока, не укладывающегося в целостную картину, и т.д. Некоторые диалоги также представляют собой эссеизированные фрагменты. Эссеистический план и пласт произведения является характерной особенностью его поэтики.

Эссеизация – вообще одна из характерных особенностей литературы XX в. Она является частным проявлением того переходного, подвижного характера эпохи, которым во многом обусловлено внутреннее своеобразие модернистского искусства вообще. На внутреннее взаимопроникновение различных жанров и даже видов искусства как на глубинный кризисный признак в свое время указывал еще Л. Толстой в эссе «Что такое искусство?», на которое ссылался в своей полемической статье Газданов. Тенденция, на которую обратил внимание классик, в XX в. получила дальнейшее развитие. Она коснулась не только литературы. Так, Л. Сабанеев в год выхода «Истории одного путешествия» отдельной книгой писал в своей статье «Творческий кризис в музыке» о «произаизации» музыки. Отмечая, что «беспримерной гипертрофией музыки европейская культура отличается от античных, дохристианских и восточных культур, – только в нашей культуре музыка достигла такого влияния и такого расцвета»; указывая, что в основе музыки традиционно присутствует «таинственный, символический язык душевных эмоций, психических состояний», что «дионисийский элемент „языка душевных движений" всегда порабощал в музыке аполлонический момент звуковой красоты»[35], он подчеркивал: «Мы присутствуем при процессе великой прозаизации мира – и неудивительно, что в этом процессе наиболее страдают проявления человеческой культуры, которые связаны с интуитивным ощущением тайны, в которых наименее значит созна-

[35] Современные записки. 1938, № 67. С. 385.

ние и рассудок, логический момент: страдает поэзия и в особенности музыка, потому что у поэзии есть все-таки в распоряжении „мир идей", логическая стихия, – у музыки ее нет, музыка не в состоянии, как ни пытались это сделать, отразить и конкретизировать идею – она может дать только слепок нашей душевной, эмотивной реакции на нее»[36].

Характерная для постницшеанской эпохи захваченность воображения поэтов и философов «темной, земной, женственной стороной с ее мантическими и оргиастическими особенностями» к середине 30-х годов претерпевала в культуре определенную трансформацию. Дух времени неуловимо менялся вместе с достаточно симптоматичными и зримыми переменами, происходившими, в частности, и в общественно-политической сфере: после 1933 г. вся ситуация в Европе стала приобретать вполне определенные и зловещие новые черты и особенности. В культуре постепенно актуализировались новые веяния, возникали новые наслоения, и одной из характерных черт этих перемен был процесс эссеизации литературы. Разумеется, это не всегда было прямой реакцией на внешние изменения (скорее, процессы шли параллельно и внутренние взаимосвязи носили непрямой характер). С другой стороны, ничто не пришло на смену ничему, как это происходило в прежние, достаточно исторически отдаленные эпохи, до начала Нового времени, – но появлялось нечто новое, и одной из поворотных дат в истории всей культуры XX в. стал 1933 год, сыгравший вообще роковую роль в истории человечества, хотя культурные процессы, конечно же, трудно поддаются точным датировкам и, в частности, тенденция к эссеизации литературы обнаруживалась и раньше. Так, еще в 1927 г. Акутагава в своем цикле «Литературное, слишком литературное», в небольшом эссе «Век критики» писал о том, что «мода на критику и эссеистику привела к сокращению художественного творчества», объясняя это тем, что, «хотя обстоятельства и претерпевают изменения, писатели действительно устали», и отмечая, что проблема эта не является чисто японской: «Среди писателей рыжеволосых тоже есть немало таких, кто на закате жизни взялся за критику...»[37].

Эссеизация литературы стала одним из проявлений той тенденции, о которой писал Толстой, и Акутагава обращал внимание не только на перенос внимания современных писателей с одних жанров на другие, но и на своеобразную жанровую «креолизацию», ссылаясь на слова Бодлера о том, что «поэт заключает в себе критика», а также на «креолизацию» более глубо-

[36] Современные записки. 1938, № 67. С. 388–389.
[37] *Акутагава Р.* Слова пигмея. М., 1992. С. 327–328.

кую, выразившуюся в Японии в парадоксальной судьбе писателей, превратившихся в антинатуралистов, – «в эпоху, когда появилась литература натурализма»[38]. Такая «креолизация» явилась результатом взаимопроникновения типологически различных стилей уже после того, как в процессе эволюционной динамики утвердилась тенденция к их параллельному сосуществованию в Новое время; одним из итогов такого взаимопроникновения стала и та модернистская многоплановость, о которой говорится у А. Лосева. Если у Новалиса и тем более у Ницше порой достаточно сложно отделить поэзию от философии, то в XX в. появился даже новый жанр – роман-эссе. Морис Мерло-Понти писал в эссе «Всюду и нигде» о том, что «никогда ранее литература не была столь „философична", как в XX веке, размышляя о проблемах языка, истины, смысла и самого акта письма»[39]. И если Газданов достаточно внимания уделял собственно литературно-художественной эссеистике (из-под его пера в 20-е–30-е годы вышли такие работы этого жанра, как «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане», «Мысли о литературе», «Литературные признания», «О Поплавском», «О молодой эмигрантской литературе» и др.), то эссеизация коснулась и его художественных произведений – таких как роман «История одного путешествия». В значительной степени эссеизированным является творчество как Акутагавы, так и Борхеса, а Джон Фаулз в романе «Любовница французского лейтенанта» (1969) отмечает уже и вовсе без обиняков: «...возможно, под видом романа я пытаюсь подсунуть вам сборник эссе. Возможно, вместо порядковых номеров мне следовало снабдить главы названиями вроде: „Горизонтальность бытия", „Иллюзии прогресса", „История романной формы", „Этиология свободы", „Некоторые забытые аспекты викторианской эпохи"...»[40]. В известном смысле нечто подобное – mutatis mutandis – мог бы сказать о своей книге Газданов. (Кстати сказать, подчеркнуто стернианское название романа отсылает читателя в контексте истории русской литературы к достаточно эссеизированному роману А. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву».)

Ироническое воссоздание экстраартистической монпарнасской атмосферы в романе перекликается с некоторыми идеями статьи В. Вейдле «Монпарнасские мечтания» (1931), где автор, размышляя о современной живописи, резко противопоставлял собственно французскую живописную традицию и искусство Монпарнасса. Отмечая, что «Монпарнасс был бы невозможен,

[38] *Акутагава Р.* Слова пигмея. М., 1992. С. 328–329.
[39] *Мерло-Понти М.* В защиту философии. М., 1996. С. 140.
[40] *Фаулз Д.* Любовница французского лейтенанта. СПб., 1993. С. 90.

если бы не было французского искусства, но и на французское искусство пагубно влияет Монпарнасс»[41], Вейдле пытался осмыслить «урок последних десятилетий, проистекающий из всего того, очень неутешительного, что в эти десятилетия творилось на Монпарнассе»[42]. Он резюмировал: «Картины сюрреалистов написаны по заказу, пришедшему извне, по заказу рассудочных теорий и большого душевного утомления. Они не предполагают и не требуют живописного таланта. Умение подражать олеографиям или придумывать занятные эффекты освещения еще не доказывают обратного. Эти особенности пригодились бы кинематографическому режиссеру для устройства его фокусов больше, чем живописцу для создания картин. Претензия сверхреализма на „чистое искусство" приводит, таким образом, к принципиальному и почти полному вытеснению из живописи (так же как из литературы) всяких следов творчества. Литература пытается это скрыть, но живопись кокетничает этим...»[43].

Газданов лишь отчасти разделял отрицательное отношение Вейдле к Монпарнассу. В «Истории одного путешествия» он хлестко говорит «о печальной монпарнасской сволочи», о толпе «сутенеров и наркоманов, страдающих манией величия и хроническими болезнями»[44], и дает иронические характеристики монпарнасским завсегдатаям («какой-то развязный субъект ожесточенно хвалил французскую поэзию и цитировал стихи Бодлера и Рембо»[45]), но главным для него было то, что «талант, редчайшая вещь», кажется, неизвестна «на сегодняшнем Монпарнассе». Характеристики эти в романе даются опосредованно, через персонажей с их впечатлениями и размышлениями, но они представляют собой эссеистический план и пласт произведения, и вопрос об авторской остраненности этим обстоятельством практически снимается. (Одна из характеристик, наименее язвительная: «Вот молодой автор, находящийся под сильным влиянием современной французской прозы, – немного комиссионер, немного шантажист, немного спекулянт – в черном пальто, белом шелковом шарфе...»[46] – могла бы сойти даже за своеобразную мистифицированно-опосредованную автохарактеристику, учитывая ту литературную дефиницию – «стиль под Пруста», – которая благодаря энтузиазму эмигрантской критики тех лет

---

[41] Современные записки. 1931, № 47. С. 459.
[42] Там же. С. 467.
[43] Там же. С. 460–461.
[44] Там же. 1935, № 58. С. 147.
[45] Там же. С. 144.
[46] Там же.

стала своеобразным conditio sine qua non, этаким ярлыком, периодически затем кстати и некстати всплывая в критических материалах литературной периодики зарубежья. Впрочем, это, конечно, всего лишь гипотеза.)

В эссе «О Поплавском» Газданов писал – уже от своего имени – о том, что Поплавский «не мог не знать, что его Монпарнассу недоступны его рассуждения с цитатами из Валери, Жида, Бергсона и что его стихи так же недоступны, как его рассуждения»[47]. Газдановский взгляд на Монпарнасс по духу очень напоминает характеристики Хемингуэя, который в статье «Американская богема в Париже. Чудной народ» (1922), иронически описывая завсегдатаев «Ротонды» («Все они так добиваются небрежной оригинальности костюма, что достигли своего рода единообразной эксцентричности»[48]), объяснял гипотетическим американским туристам, что «настоящие художники, создающие подлинные произведения искусства, не ходят сюда и презирают завсегдатаев „Ротонды"»[49]. Однако, в отличие от Вейдле, речь у Газданова, как и у Хемингуэя, идет скорее об экстраартистической атмосфере, определенном укладе жизни, чем о собственно внутренней проблематике искусства.

Если Газданов в своих «Заметках...» находил истоки сюрреализма в глубинах традиции, то Вейдле начисто отрицал его целиком, утверждая, что он возник «по заказу, пришедшему извне, по заказу рассудочных теорий», никак не задаваясь резонным, казалось бы, в этом случае вопросом: а откуда появились «рассудочные теории», сделавшие такой заказ? О кинематографе Вейдле говорил всего лишь как о поле для «устройства фокусов», таким образом вынося его за пределы серьезного искусства вообще. В «Истории одного путешествия» есть эпизоды рефлексии Володи, касающиеся сферы психологии творчества, по духу близкие идеям сюрреалистических манифестов, декларирующих принципы «автоматического письма» и «чистого психического автоматизма»: «То, что Володя думал изобразить и что в его представлении было очень сильно, вещи, которые он ясно видел прекрасными или печальными, умершими или неувядающими, в его описании тускнели и почти исчезали, и ему удавалось лишь изредка выразить в одной главе едва ли десятую часть того, что он так хорошо понимал и видел и сущность чего, как ему казалось, он так прекрасно постигал. Он замечал тогда, что полнота впечатления создается почти иррациональным звучанием слов, удачно удержанным и необъяснимым ритмом пове-

---

[47] Современные записки. 1931, № 59. С. 462.

[48] *Хемингуэй Э.* Старый газетчик пишет. М., 1983. С. 24.

[49] Там же.

ствования, так, как если бы все, что написано, нельзя было рассказать, но что шло между словами как незримое, протекающее здесь, в этой книге человеческое существование. Но когда он пытался писать так, почти не обращая внимание на построение фраз, все следя за ритмом и этим иррациональным, музыкальным движением, рассказ становился тяжелым и бессмысленным. Тогда он принимался за тщательную отделку текста, и выходило, что на его страницах появлялись удачные сравнения, анекдотические места, и они становились похожими на ту среднюю французскую прозу, которую он всегда находил невыносимо фальшивой. И лишь в редкие часы, когда он не думал, как нужно писать и что нужно делать, когда он писал почти что с закрытыми глазами, не думая и не останавливаясь, ему удавалось с помощью нескольких случайных слов выразить то, что он хотел...»[50].

В этом, также по-своему эссеизированном, фрагменте Газданов расходится с афористическим утверждением Акутагавы из его эссеистических размышлений «Об искусстве и прочем» (1919), которое звучит так: «Бессознательная творческая деятельность – фикция. Вот почему Роден так презрительно отзывался о вдохновении»[51]. Но здесь на уровне самосознания открыто выражена некоторая близость газдановских принципов сюрреалистическим, хотя о полном их совпадении, конечно, речи быть не может, и несколько позднее, в романе «Полет», Газданов прямо иронизировал над эпигонской склонностью одного из персонажей этого произведения, художника Егоркина, к использованию сюрреалистических штампов в своих картинах. В известной степени к «Истории одного путешествия» применим другой афоризм Акутагавы из того же фрагментарного эссе: «„Искусство для искусства" – еще один шаг, и впадаешь в развлекательность искусства»[52].

Психологической глубине отношений между характерами как фабульной и сюжетной основе в «Путешествии» придается недостаточное значение, – даже притом что в целом газдановское творчество тяготеет к визионерскому, а не психологическому типу. Да и глубоких характеров в произведении немного: это главный герой Володя и его брат Николай, персонаж второстепенный. Из фигур второго плана ярко обрисованы также Свистунов и Одетт, но это скорее образы, охарактеризованные через элементы гротеска, шаржа, несколько иронически. Несколько знаковы фигуры Вирджинии и Артура. Последний еще и идее-

---

[50] *Газданов Г.* Собр. соч. М., Т. 1. 1996. С. 263–264.

[51] *Акутагава Р.* Слова пигмея. С. 355.

[52] Там же. С. 351.

носен. Но его идееносность, в отличие от персонажей Достоевского, все же кажется несколько прямолинейной. Именно это отметил в своей рецензии С. Савельев, усомнившийся, что «англичанин узнает себя в Артуре: с ним, вероятно, случится то же, что с француженкой Андрэ, которая не понимала Володю, когда он слишком хорошо и гладко говорил по-французски»[53].

Некоторая облегченность, спрямленность взаимоотношений между персонажами порой ассоциируется в «Путешествии» даже с легким налетом массовой культуры. Та «последовательная и продуманная» литературность, о которой Ал.Н. писал в рецензии на «Исчезновение Риккарди», повторившись в «Путешествии», принимает в некоторых эпизодах характер голливудского фильма, ориентированного на массовое сознание: все происходит «как в кино». Именно об этом писал С. Савельев, отмечая, что Газданов «вынужден прибегать к счастливым совпадениям и освобождающим убийствам, принятым в авантюрных романах»[54]. Об этом же писал В. Вейдле, отмечавший, что среди газдановских персонажей «есть люди хорошие и плохие, но первые это просто те, что вообще нравятся автору, а вторые – что вообще не нравятся ему, и первые могут истреблять вторых без того, чтобы это создавало для них какие-нибудь внутренние осложнения»[55]. Сцены убийства, соблазнения Жермен и некоторые другие в произведении действительно выдержаны в этаком голливудско-кинематографическом духе. Норман Мейлер в статье «О некоторых детях Богини» (1963) писал об Уильяме Стайроне, что в романе «Подожги этот дом», где «философия его казалась напыщенной и недоношенной, встречалась мелодрама в духе цветного кино, проявлялось потрясающее невежество в таких вопросах, как убийство, самоубийство и изнасилование»[56]. Нечто подобное можно было бы сказать и о ряде эпизодов в газдановском «Путешествии».

Любопытно, что в письме А. Хадарцевой в 1964 г. Газданов своей второй книгой назвал «Ночные дороги», «забыв» о «Путешествии». Возможно, это была просто ошибка. Не пытаясь построить на этом факте гипотезу о его негативном отношении к собственной книге, сложившемся годы спустя, все же сложно удержаться от восприятия этой «ошибки» как весьма симптоматичной.

---

[53] *Акутагава Р.* Слова пигмея. С. 472.

[54] Там же. С. 472.

[55] *Вейдле В.* Г. Газданов. История одного путешествия. Дом книги. Париж // Русские записки. 1939, № 14. С. 200.

[56] Писатели США о литературе. М., 1974. С. 313.

И все же, – пользуясь излюбленным оборотом Володи, несмотря ни на что восхищавшегося революцией, – и все же эти особенности произведения внутренне диалектически увязаны с концепцией человека у Газданова. Отказываясь оспаривать его образ мыслей, Вейдле писал о том, что «никаких глубоких конфликтов, никакой заботы о человеческой судьбе из него извлечь нельзя. Между голодом и сытостью проходит жизнь, пока смерть не прекратит и голод, и сытость. Об этом можно хорошо рассказать, но драмы, романа или даже рассказа из этого не сделать»[57]. В классическом понимании основой «драмы, романа или даже рассказа» являются конфликты в отношениях между характерами. Одним же из основных положений газдановской концепции человека Л. Диенеш назвал «комплекс Валери», обреченность на трагическое одиночество и невозможность (со-)общения. Невозможность (со-)общения при этом очевидно лишает персонажей той почвы, из которой могли бы произрасти какие-либо глубокие отношения, какие-либо конфликты. Человек у Газданова поглощен одним тотальным конфликтом: между личностью и временем, обществом, жизнью вообще, ее абсурдом. Тотальность, неразрешимость этого основного конфликта исключает обычную писательскую «заботу о человеческой судьбе»: она становится также бессмысленной при всей своей этической пафосности. Другие конфликты в свете тотальности этого, основного, бледнеют и теряют значение.

Хотя отдельной книгой роман вышел в 1938 г., в журнальном варианте текст его начал публиковаться еще в 1934 г., и в целом «История одного путешествия» скорее завершает определенный этап в творчестве Газданова, чем начинает новый. Хотя его поэтике и присущи некоторые новые черты, в частности принципиальная обращенность ко всему «видимому и слышимому миру», стремление передать именно «чувственное очарование мира» (что подчеркивали и современные критики, и Л. Диенеш), в целом ее особенности находятся в тех пределах, которые вообще присущи поэтике газдановской прозы конца 20-х (после дебюта)–начала 30-х годов. Наряду с такими моментами, как известное противопоставление определенного устойчивого уклада жизни и «путешествия» (как образа жизни), как ставшие уже для Газданова традиционными способы изображения персонажей, стилистические особенности, ирония, элементы визионерства, эссеизированность, в поэтике романа ощутимы некоторые жанровые особенности авантюрной литературы, а также определенная сказочная окраска, характерная для жанров массовой культуры, и элементы мелодрамы. Все эти черты

[57] Писатели США о литературе. М., 1974. С. 200.

так или иначе уже проявлялись в поэтике газдановской прозы (элементы детектива в «Мэтре Рае», мелодраматичность «Исчезновения Рикарди» и т. д. и т. п.).

Разумеется, «История одного путешествия» не является продуктом массовой культуры. От авантюрных романов и голливудской продукции произведение резко отличают уже и те достоинства художественного языка, стиля, способа изложения, о которых с большим чувством писали все без исключения рецензенты. Тот же Вейдле признавался: «Стилистическое дарование его так велико, что уже и в первой книге оно заставляло забыть языковые погрешности (которых с тех пор стало гораздо меньше) и даже некоторый общий неидеоматизм его речи. „История одного путешествия" написана прекрасно. Ее автор обладает совершенно исключительным чувством прозаического ритма, а также не столько выразительности отдельного слова, сколько его веса и вкуса по сравнению со всеми другими словами той же фразы и того же абзаца. Когда его читаешь, становится очевидным, что девяносто девять сотых советских прозаиков и девять десятых эмигрантских о словесном искусстве вообще понятия не имеют, что слова у них не услышаны, не произнесены, а просыпаны кое-как, точно шрифт из газетного набора»[58]. Об этом же писал и С. Савельев: «Словесная ткань книги – превосходна. Все сквозисто, живо, остроумно и прежде всего талантливо»[59].

Хотя один из шедевров второй половины 30-х годов рассказ «Бомбей» был опубликован в «Русских записках» на несколько месяцев раньше, чем на страницах «Современных записок» появился рассказ «Ошибка», поэтике его в большей степени присущи черты, характерные для газдановской прозы этого периода. Ранний черновик «Ошибки» вообще датируется 1932 г. Высказываясь о сложившемся у писателя принципе создания образов персонажей, в отклике на публикацию этого произведения Г. Адамович, не принимая одного из основных элементов концепции человека у Газданова, – того самого, который Л. Диенеш называет «комплексом Валери», – восклицал: «Он создает призраки, от которых хочется отделаться»[60], как всегда называя при этом рассказ «превосходным» и особенно выделяя достоинства стиля произведения. («Стиль у Газданова... подкупает особой, лишь этому писателю свойственной, почти физической свежестью. В противоположность Сирину, слог которого вызывает в воображении какие-то электрические ассоциации, у

[58] Писатели США о литературе. М., 1974. С. 199.

[59] Современные записки. 1939. Кн. 68. С. 473.

[60] *Адамович Г.* Современные записки. Кн. 67. Часть литературная // Последние новости. 10 ноября 1938.

Газданова фраза как бы влажна в составе своем. „Солнце пахнет травами", – писал когда-то Бальмонт. У Газданова слово пахнет дождем, туманом, напоминает ветку, полную росы. Это очаровательное свойство газдановской манеры писать, и притом свойство неподражаемое: никто, по крайней мере, из его сверстников не сумел эту его особенность перенять»[61].) Хотя критик и стремился традиционно вписать эту прозу в контекст исключительно русской литературы, в его восклицании явственно слышится эхо очень важной для Газданова мопассановской фразы, ставшей ранее эпиграфом к «Водяной тюрьме», а до того обыгрывавшейся в «Заметках об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане: «Когда мы долгое время одни, мы наполняем пустоту призраками».

Проблематика «Ошибки» в чем-то сходна с проблематикой «Железного Лорда»: в обоих произведениях речь идет о разрушительности вторжений бессознательного в сферу рационального уклада жизни. Но, в отличие от «Железного Лорда», где сексуальным аффектам подвержен мужчина, на сей раз в роли субъекта либидо выступает женщина, что не вполне в духе традиционного фрейдистского учения. По отношению к этим двум рассказам особенно уместна французская поговорка, дважды встречающаяся у Газданова – в повести «Великий музыкант» и рассказе «Освобождение»: «Все меняется, и все остается по-прежнему». Как и в «Железном Лорде», определенный уклад жизни в «Ошибке» не является однозначным объектом авторской иронии, а разрушающее его вторжение иррационального играет роль отрицательную, хотя от однозначных и открытых этических оценок писатель воздерживается. В первом же эпизоде рассказа ситуация мистифицирована и сам характер повествования словно бы призван продемонстрировать некую изначальную иллюзорность представления, не совпадающую с подлинной реальностью: лишь в конце эпизода выясняется, что персонаж со взрослым именем Василий Васильевич – на самом деле маленький мальчик. Ваза, которая разбилась на множество острых осколков, «была не острая» – подобно тому как семейный уклад жизни и внешний образ жизни Кати совсем не похожи на то «новое и отвратительное, – с точки зрения этих прежних ее представлений, вдобавок не случайное и почти такое же огромное, как все, что было до сих пор, целый новый мир, не похожий ни на что испытанное прежде, тягостный, темный и непреодолимый»[62].

---

[61] *Адамович Г.* Современные записки. Кн. 67. Часть литературная // Последние новости. 10 ноября 1938.

[62] Современные записки. 1938, № 67. С. 63.

Образ матери Кати в рассказе в каких-то своих чертах напоминает Елену Власьевну в «Железном Лорде»: оба женских персонажа в той или иной степени охарактеризованы через гротеск, но гротесковость эта не столько абсолютна сама по себе, как обусловлена вполне определенной и достаточно конкретной фрейдистской подоплекой: гротесково по большей части поведение одной и другой, тогда как исключительно поведенческим, «бихевиористским» планом ни тот, ни другой образ не исчерпывается, и в посланном из Берлина письме дочери, живущей уже в Париже после замужества, мать Кати раскрывается совсем с другой, казалось бы, несвойственной ей стороны. Образы Кати и ее мужа наделены – до определенной степени – свойствами характеров, хотя индивидуальные черты их прописаны не слишком подробно. Но главное в них, как это и вообще характерно для газдановской поэтики, – те мерцающие за конкретными человеческими образами архетипические, космические начала, которые в них более-менее отчетливо воплощаются (инь и ян). Новым для поэтики Газданова является тот поворот, когда бессознательное сексуальное влечение в женщине торжествует над материнским началом. С одной стороны, в общей системе поэтики рассказа, таким образом, возникает определенный моралистический план, все более важный для поэтики газдановской прозы в дальнейшем (особенно в послевоенных уже романах). С другой стороны, в несколько необычном ракурсе предстает романтический культ Вечной Женственности: его словно бы разъедают черты достаточно мрачные и зловещие. В целом это симптом трансформации общей точки зрения на какие-то основные вопросы, кроме всего, по-своему подводящей основополагающие принципы поэтики к идее полифоничности.

Стремление выйти за пределы системы монологического типа достаточно ярко проявляется не только в собственно первом эпизоде рассказа, в конце которого юмористически преображается первоначальное представление о происходящем и обнаруживается мистификация, но и, главным образом, в своеобразном столкновении первого и второго эпизодов, вкупе составляющих экспозицию в композиции произведения. Если в первом эпизоде объектом изображения так или иначе является детская ментальность, то второй представляет собой поток сознания Кати (переданный не в острой, экстремальной, а, наоборот, в достаточно мягкой, адаптированной форме). Таким образом, по существу, формально сталкиваются две «точки зрения», и через это столкновение и наложение планов повествования возникает ситуация контрапункта и в поэтику произведения привносятся элементы полифонии. Но в гораздо более последовательной и

зрелой форме полифонический принцип (хотя и не совсем в том смысле, как его зачастую принято понимать у Бахтина) появляется в поэтике рассказа «Бомбей», который Г. Адамович назвал «вещью, чрезвычайно типичной для Газданова», и который действительно достаточно типичен для газдановской прозы второй половины 30-х годов и даже занимает в ее общем контексте одно из центральных мест.

Чрезвычайно типичным был и критический отклик В. Ходасевича на публикацию этого произведения в «Русских записках». Ходасевич начал с повторения старого тезиса о том, что «в рассказах Г. Газданова мастерское письмо облекает слабый замысел, банальную фабулу и шаткую архитектуру. На сей раз он попытался избегнуть опасности, прямо идя ей навстречу. В его „Бомбее" фабулы вовсе нет – бесфабульные рассказы Чехова рядом с „Бомбеем" могут показаться чуть ли не авантюрными. Построение сведено к отсутствию всякого построения – дан просто рассказ о том, как герой живет в Париже, едет в Бомбей и уезжает оттуда. Попутно он встречает разных других людей, не играющих роли ни в его судьбе, ни в судьбе друг друга. Несомненно, попытка Газданова использовать, так сказать, противный ветер, превратив свой органический недостаток в литературный прием, находчива и остроумна. Однако в конце концов она ни к чему не приводит. Остается все то же: чудесно написанный рассказ о том, чего не стоило рассказывать. У Чехова фабула заменена, лучше сказать – вытеснена очень напряженным внутренним лиризмом, составляющим суть вещи. У Газданова этого лиризма нет – и, следовательно, нет никакой сути»[63].

Последнее утверждение – об отсутствии в газдановской прозе напряженного внутреннего лиризма – уникально во всей панораме критических откликов на эту прозу: ничего подобного никто, кроме Ходасевича, никогда не утверждал. Утверждение это, наряду с поверхностной, а прямо говоря – утрированно плоской трактовкой основы замысла рассказа как попытки «избегнуть опасности, прямо идя ей навстречу», вызвало позднее полемику Л. Диенеша. Американский славист пишет в своей книге: «Кроме того, что такое обвинение просто неверно... оно особенно неуместно в связи с „Бомбеем", где Газданов не пытался найти наиболее яркий способ выразить то, что его критики столь долго оказывались не в состоянии понять, но, напротив, – рассказ был остроумным, творческим ответом на такую критику: писатель подчеркнуто – почти ad absurdum – демонстрировал то, за что его критиковали. Хотя Ходасевич заметил (и отметил) это,

[63] *Ходасевич В.* Книги и люди. Русские записки, апрель–май // Возрождение. 22 июня 1938.

основной мотив его критики здесь (что в газдановских произведениях нет напряженного внутреннего лиризма, компенсирующего отсутствие сюжета у Чехова) так очевиден, и столь трудно предположить, что блестящий поэт и тонкий критик не чувствовал или не сумел ощутить этого в газдановской прозе, что приходится допустить существование каких-то иных, возможно, внелитературных или личностных причин неудачи Ходасевича»[64].

Содержание критического отзыва Адамовича о рассказе также довольно типично, однако в нем проявились и новые черты и грани понимания (а вернее, ощущения) критиком особенностей поэтики газдановской прозы. Именно они представляют особый интерес, подспудно проясняя ту внутреннюю динамику, которая наметилась во внутрелитературных взаимоотношениях критика и прозаика на протяжении предвоенного десятилетия. Адамович писал: «Принцип его творчества полностью противоположен тому, который провозглашен был Чеховым, – правда, только для драмы: ружья – повсюду, а которое из них выстрелит, предвидеть никак нельзя»[65]. Вновь продемонстрировав искреннюю озадаченность «странностью случая Газданова», когда при всем пленявшем его литературном блеске критик к своей досаде и недоумению не находил в этой прозе тех отчетливых элементов поэтики, которые удовлетворяли бы его попытки осмыслить «феномен Газданова», он указывал: «Конечно, можно предположить, что „тайна" этого беллетриста еще не совсем раскрыта, что он лишь на рассеянный взгляд кажется безразличным ко всему на свете. При желании можно даже развить теорию о том, что газдановское скольжение без задержки и есть признак особой углубленности или содержательности»[66]. Но развитие такой теории неизбежно означало бы необходимость пересмотра сложившихся в сознании критика критериев, и он предпочитал оставаться при том мнении, что «Газданов писать умеет, но о чем писать – не знает».

Между тем в «Бомбее» есть внутренняя архитектоника и внутренняя фабульная завершенность. Адамович был не прав, уверяя, что рассказ мог бы продолжаться бесконечно. Начинается он с ощущения повествователем «постоянной душевной тревоги, которая доводила меня до печального и бесплодного исступления» в Париже. Парижский мир представлен микрокосмом роскошной квартиры приятеля-испанца, где живет по-

---

[64] *Dienes L.* Op. cit. P. 104–105.

[65] *Адамович Г.* Русские записки. Часть литературная // Последние новости. 23 июня 1938.

[66] Там же.

вествователь, и макрокосмом окружающей жизни. Это мир газетной лжи, «всех этих триумфов, роскоши и льстивых газетных анекдотов о знаменитостях»; мир уроков литературы, которые рассказчик дает тридцатипятилетней офранцузившейся даме, «жившей на содержании какого-то рассеянного промышленника» и смотревшей «испуганными чужими глазами», когда речь заходила о «книге протопопа Аввакума», но неизменно оживлявшейся, слушая анекдоты или рассказывая о «переживаниях» или «о печени», доставлявшей ей «бесконечное количество ощущений»; это мир докторов, при близком знакомстве вызывающих бешенство от мысли, «что таким людям нередко вверяется жизнь их больных»; мир русско-парижских литературных вечеров и ночных блужданий, встреч и бесед с соотечественниками в кафе, характеризующихся вопросами – «правда ли, что ваши отношения с такой-то позволяют предполагать?.. Или – считаете ли вы себя способным к воровству? Или – помните ли вы, что любовница Достоевского, впоследствии жена Розанова, которая...»; это мир, где желание «углубить отношение» с людьми, «постараться узнать о них самое важное – то, что для них характернее всего и что окончательно их определяет», неизбежно приводит к разочарованию, потому что «настолько все было неверно и изменчиво, настолько люди, которых я хорошо знал, поступали совершенно наперекор своим свойствам, привычкам или обычным побуждениям и действовали, подчиняясь каким-то слепым причинам».

Жизнь приятеля-испанца отличается, кроме постоянных тяжб с кредиторами, еще и тем, что «настоящим несчастьем его жизни были женщины. Раз в два или три дня, утром, когда я в купальных трусиках шел принимать душ в ванную, я встречал по дороге растрепанную и заспанную женщину, обычно в пижаме, чаще всего блондинку...»[67]. Во время одной из таких встреч в ответ на последовавшую от очередной гостьи реплику герой обрушивает на нее свое мнение о ее нравственности (хотя затем ощущает свою неправоту, воспринимая эту женщину уже как «печальный человеческий маятник»). Муж другой визитерши однажды появляется в квартире, чтобы потребовать «сатисфакции» – «материального возмещения позора», оцененного им в пять тысяч франков... Словом, в целом парижская постоянная душевная тревога героя порождена жизнью в мареве мнимостей, от которого не удается освободиться; разумеется, он несчастлив в любви: в «человеческом, слишком человеческом» мире мнимостей нет места инкарнации Белой Богини, Вечной Женственности...

---

[67] Русские записки. 1938, № 6. С. 9.

Противопоставлен парижскому миру экзотический Бомбей, куда рассказчик приезжает по приглашению богатого старика шотландца по фамилии Питерсон. Дурной бесконечности парижского разврата противопоставлены «индусские шествия и беззаветные их свадьбы, на которые они, как объяснил мне Питерсон, разорялись» («на цветной колеснице высоко в раззолоченном кресле под белым балдахином сидел маленький мальчишка с испуганным детским лицом – жених; он считался женатым уже с этого возраста и ждал потом целые годы, чтобы фактически вступить в брак»)[68]. Бесконечным тяжбам с кредиторами, разбирательствам с заспанными блондинками и их то и дело объявляющимися с претензиями мужьями, а также тягостным беседам с соотечественниками на литературных вечерах и в ночных кафе противопоставлено общение с двумя стариками – Питерсоном и Грином – «такие идеально-прозрачные, проникнутые отсутствием какой-либо дурной мысли слова» («оба были благожелательны и благодушны, оба посмеивались друг над другом, и никогда в их прозрачном юморе не было ничего, что могло бы задеть или обидеть»)[69].

Любопытно, что добирается из Марселя в Бомбей герой-повествователь на принадлежащем Питерсону грузовом пароходе «Lady Hamilton». И хотя в беседе со стариком он иронизирует по поводу такого названия старого судна, насмешливо поддразнивая владельца замечанием о том, что оно ассоциируется скорее с последним периодом жизни этой легендарной женщины, когда она растолстела и утратила былую красоту, тот так же иронично отвечает: «...вам, как русскому, очень свойственна склонность непременно подчеркнуть печальную сторону вопроса» – и настаивает на том, что ее образ остается для него неизменным и связанным прежде всего с легендарной красотой и славой. Неизменно окутанный романтической дымкой образ леди Гамильтон эпизодически появлялся и в более ранних вещах Газданова; образ этот писатель воспринимал не только (и не столько) как конкретную историческую фигуру, но и как своеобразный символ, живущий в метаисторическом и метафизическом времени и пространстве. Здесь также это имя возникло, конечно же, не случайно, и в нем прозвучало далекое эхо грейвзовской Белой Богини. Именно на «Lady Hamilton» повествователь во время ночного перехода из Адена в Бомбей ощущает освобожденность от давления парижской душевной тревоги. В нем пробуждается какое-то иное видение окружающего. Он совсем по-другому воспринимает «небо с нестерпимо светлой луной» над «се-

[68] Русские записки. 1938, № 6. С. 50.
[69] Там же. С. 37.

ребряной рябью воды» и мулатку, которую первоначально охарактеризовал как «исполнявшую при капитане сложные сентиментально-хозяйственные обязанности»: «Она сидела одна, на связке канатов, мне было отчетливо видно ее медное лицо, – и тогда я понял, насколько оно было красиво, несмотря на несколько тяжелую линию рта и чуть поднятый кверху разрез глаз. От тишины у меня начало звенеть в ушах, и я ушел к себе, почти задыхаясь от непонятного и бескорыстного волнения»[70].

Разумеется, мир газдановского Бомбея не ограничивается микрокосмом атмосферы питерсоновского дома с его удивительной библиотекой и общением с благодушными стариками фантазерами. После великолепно описанной охоты на кабана (семитский тотем) в очередном эпизоде рассказчик «на узкой и тихой улице, в совершенно незнакомой части города» обнаруживает женщин, разговаривающих между собой «на еврейском языке, который я с трудом понимал», причем еврейская речь в их беседе перемешана с русской. В сущности, охота на кабана является внутренней кульминацией ухода из парижского мира, точкой максимальной внутренней отдаленности от него, освобожденности от марева мнимостей. После этой кульминации происходит своеобразный поворот, начинается обратное движение метафизического маятника, начало внутреннего возвращения. Среди сотрудников в конторе Питерсона повествователь обнаруживает молодого человека, некогда пару дней проведшего в Париже, ослепленного «грошовым великолепием» Монмартра и с тех пор мечтающего туда вернуться и выписывающего парижские газеты. Познакомившись с семейством Рабиновичей, попадает во «французский пансион» мадам Карено. «Парижское присутствие» в газдановском Бомбее все активнее дает о себе знать. Сумеречный абсурд сцены в пансионе, когда рассказчик с изумлением узнает о печальном, на первый взгляд совершенно шокирующем, но при этом застенчивом и искренне наивном эксгибиционизме мадам Карено, обусловленном ее платонической мечтой стать кафешантанной дивой, уже предсказывает те сумерки, когда он пустится в обратный путь.

Абсурдной, цинично-спекулятивной и амбициозной атмосфере русско-парижского газетно-литературного мира противопоставлен образ искреннего, наивного и скромного безвестного бомбейского литератора Серафима Ивановича Василькова, в писаниях которого героя подкупает «какая-то неподдельная печаль»: «...он хорошо знал русский язык и мог бы, конечно, с успехом быть журналистом или редактором небольшой еженедельной газеты. К несчастью, в Бомбее русской прессы не суще-

[70] Русские записки. 1938, № 6. С. 22.

ствовало, а в остальных многочисленных газетах и журналах – в Париже, Праге, Шанхае, Риге – его произведений не печатали, потому что у него не было никаких личных знакомств и связей. Он был, однако, настолько неиспорчен, что это объяснение неуспеха не приходило ему в голову, и когда я высказал ему свои соображения, он был очень удивлен и огорчен. Он никогда не сталкивался с газетной и литературной средой и имел о ней такие идиллические представления, что мне не хотелось ему объяснять, как обстояло дело в действительности»[71]. Но мир, где «все было неверно и изменчиво» и где царят «слепые и непредвиденные причины», неотвратимо догоняет повествователя, непрестанно надвигается. Серафим Иванович, внезапно почувствовав недомогание, за три дня «сгорает» в тропической жаре от какой-то кишечной инфекции: доктора, которые и в принципе вряд ли в состоянии помочь кому бы то ни было, оказываются бессильны... Выйдя как-то ночью в сад, рассказчик натыкается на змею, и на следующий день узнает от взволнованного Питерсона, что это была кобра и что выходить ночью в неосвещенные уголки сада опасно. Внутренняя эмоциональная атмосфера постепенно, но неизбежно меняется.

«Меня начал раздражать непрекращающийся, преследующий меня повсюду шум барабанов, похожих на овальные бочонки; и у меня начинались приступы тошноты, когда я вспоминал ужасные запахи и невообразимую, нечеловеческую грязь туземных кварталов, где люди жили в беспросветной и зловонной нищете и куда я несколько раз с отчаянием и ужасом все же поехал на автомобиле, чтобы увидеть своими глазами этот почти дантовский и смрадный мир, – мир моих далеких братьев»[72].

Неизбежность возвращения в Париж предопределена. Путешествие в Бомбей вновь по-своему фатально подтверждает былую мысль мэтра Рая о «печальной бессмысленности путешествий».

«И я уехал из Бомбея. Он медленно удалялся от меня в густой темноте незабываемого тропического вечера, окруженный звездами и небом, которое мерно двинулось и пропало в медленном беге, – в ту минуту, когда наступила полная ночь и когда скрылись с моих глаз последние огни исчезнувшего города»[73].

Отличительной чертой поэтики рассказа является его внутренняя метафизическая насыщенность и метонимическая и эвфемистическая напряженность и концентрированность, сбивав-

[71] Русские записки. 1938, № 6. С. 46.
[72] Там же. С. 50.
[73] Там же.

шая с толку не только читателей (изумлявшихся, когда же Газданов успел побывать в Бомбее?), но и опытных критиков. Газдановский «Бомбей» – не только экзотический мир тропиков, но и причудливый и условный мир тропов. Метафизическая фактура хронотопа в произведении подобна кристаллизировавшемуся осадку, образовавшемуся в результате насыщения его художественного раствора условностью, достигшего критической, предельной точки. В определенном смысле Л. Диенеш прав, характеризуя рассказ как «a tour de force в воображении, вымысле»[74]. В Бомбее Газданов никогда не был. Для него это не реальный город, а метафизический «град видимый и невидимый». Путешествие в Бомбей – попытка отыскать, обрести, соприкоснуться с тем, что Нортроп Фрай называет одним из архетипов апокалиптической образности, «the City of God», Градом Божьим. «Мерно двинувшееся и пропавшее в медленном беге» небо в финале – апокалиптическое небо, скрывшееся, «свившись, как свиток», о котором в беседе с повествователем говорит Рабинович. Вместо Града Божьего рассказчик, «к сожалению не верящий в Бога», видит град человеческий, «ужасные запахи и невообразимую, нечеловеческую грязь туземных кварталов, где люди жили в беспросветной и зловонной нищете», этот «почти дантовский и смрадный мир».

В беседе с Рабиновичем герой-повествователь прямо говорит об Апокалипсисе как о единственной главе «в бледном, в общем, Новом Завете», написанной с «библейской страстностью и библейским великолепием». И это еще один ключ к пониманию особенностей поэтики газдановской прозы. В основе каждого из Евангелий – четко организованный христианский сюжет, который Фолкнер в одном из интервью назвал одной из самых удивительных историй, когда-либо рассказанных человеком. В Апокалипсисе же повествователя прежде всего очаровывает стилистическая страстность и великолепие, о которых Газданов высказывался и прежде. Стиль для Газданова имеет приоритетное значение. В этом смысле Адамович прав: внешнего, отчетливого, привычного завершенного сюжета, который можно было бы пересказать в двух-трех словах, в «Бомбее» нет. Произведение движется в иной, собственной системе эстетических координат. Главной его доминантой является стиль. «Стиль – это не „совокупность приемов”, не внешняя форма, а самое важное свойство поэтического восприятия мира и поэтического образного мышления»[75].

---

[74] *Dienes L.* Op. cit. P. 104.
[75] *Чичерин А.* Идеи и стиль. М., 1965. С. 387.

...А ведь у Ходасевича был ключ к пониманию особенностей этой поэтики, этого типа художественного творчества. В своих размышлениях о поэзии Бориса Поплавского по поводу выхода его книги «В венке из воска» он писал в том же 1938 г., когда появился «Бомбей»: «Можно было бы сказать, что она угадывается не логикой, а чистой эйдологией (прошу прощения за „страшное слово", некогда перепугавшее Максима Горького: оно означает систематику образов). Поплавский идет не от идеи к идее, но от образа к образу, от словосочетания к словосочетанию, – и тут именно, и только тут, проявляется вся стройность его воззрений, не общих... но художественных»[76]. Оставалось только применить эти догадки – mutatis mutandis – и к прозе Газданова, но решающего синтеза, решающей импликации в сознании критика не происходило.

Ходасевич в своей статье «О Гоголе» (1934), вообще признававший существование в истории искусства эволюции, происходящей «по кривой, которую вычислить невозможно», вслед за Замятиным (и Газдановым, а точнее – газдановским Аскетом из «Рассказов о свободном времени») предлагал спиралеобразную модель этой эволюции, подчеркивая, что «вычислить кривую», по которой она совершается, «значило бы открыть законы истории вообще. Тем не менее исторический опыт (который в истории искусства не совсем тот, что в общей истории) позволяет определить эту кривую как приближающуюся к спирали. По-видимому, эволюция искусства имеет тенденцию совершаться по окружности, в центре которой находятся общеисторические события. Но эти события, сами по себе, движутся по некоторой кривой, отчего эволюция искусства принимает очертания спирали, навернутой на ось общей истории». Владея самим ощущением принципа историзма, внутренне переживая его, Ходасевич никак не экстраполировал ощущение это на творчество Газданова. В отличие от Замятина, он не иллюстрировал свою геометрическую аллегорию конкретными примерами. Его внутреннее ощущение оказывалось парадоксально абстрактным. Высказывая в своих статьях много тонких наблюдений частного характера, критик оказывался по отношению к Газданову чем-то вроде, перефразируя Мандельштама, своеобразного «выплакавшего глаза в лупу Ламарка». Частности не складывались в систему, количество не переходило в качество. Решающего синтеза, импликации не происходило. Творчество Газданова, на самом деле являвшееся внутренне тем материалом, который составлял сердцевинное метафизическое мерцание, пульсацию этой «жи-

---

[76] *Ходасевич В.* Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1954. С. 241–242.

вой эволюции» – на одном из витков этой «спирали, навернутой на ось общей истории», не имплицировалось в сознании критика в структуру этой динамики по внутренним признакам.

Ответ на вопрос о том, почему на страницах газдановской прозы вновь – и столь «конкретно» – зазвучали индийские мотивы, многозначен. В современной зарубежной литературе интерес к Индии проявлялся достаточно настойчиво и не выглядел каким-то экзотическим эпизодом. Помимо широко известных бунинских примеров в этом смысле можно указать хотя бы на фрагменты путевых заметок И. В. де Манциарли «По Индии», опубликованных в 1-м номере «Чисел» рядом с газдановской «Водяной тюрьмой». Любопытно, что попытки осмыслить «зрелище такое же древнее, как арийская раса»[77], там сопряжены не только с описаниями увиденного в Калькутте храма Кали («Кали – грозная богиня, вытягивающая длинный, громадный красный язык, опоясанная черепами и пляшущая страшный танец смерти. Глубокий смысл скрывается за этим ужасным образом: символом природы – великой матери, разрушительницы. Смертью она расчищает поле для новой жизни»[78]), аллегорическое значение которой очень близко карнавальной амбивалентности жизни-смерти, но и своеобразной полифонии индийской музыки, в которой безличное начало доминирует над личностным и которая в корне отличается от полифонии музыки западной, воспринимающейся индийским слухом чуть ли не как ужасная какофония. В России интерес к Белой Индии вообще известен еще со времен архаических – как интерес скорее к некой метафизической и метаисторической величине, чем понятию конкретно географическому и геополитическому (хотя и этот второй аспект достаточно ярко проявился в таком культурном памятнике, как «Хождение за три моря» Афанасия Никитина).

С другой стороны, вряд ли стоит игнорировать тот факт, что В. Вулф, писавшая в эссе «Русская точка зрения», вошедшем в сборник «The Common Reader» (1938), о том, что «именно „глубокая печаль”, которую д-р Хэгберт Райт считает типичной для русских, и создает их литературу»[79] (и не отсюда ли реплика Питерсона в газдановском «Бомбее»?), в эссе «Сентиментальное путешествие» подчеркивала, что Стерн написал свое «повествование о небольшой поездке во Францию, которое он назвал „Сентиментальным путешествием”», после того, как «Элиза Дрей-

[77] Числа. 1930, № 1. С. 61

[78] Там же. С. 60.

[79] Писатели Англии о литературе. М., 1981. С. 283.

пер, предмет его страсти, уехала к мужу в Бомбей»[80]. И наконец, вряд ли также стоит игнорировать то обстоятельство, что в 1933 г. в Париже при непосредственном участии Рериховского комитета, существовавшего при Музее ориенталистики, издавался журнал «Осетия», практически в каждом из девяти номеров которого (представлявших собой тонкие брошюры даже в тех случаях, когда выходили сдвоенные и строенные номера) публиковались статьи Н. Рериха, Ю. Рериха и др., причем в публикациях Ю. Рериха, посвященных проблемам истории, большое внимание уделялось этногенезу осетин и их предков алан, подчеркивалась их принадлежность к древнейшему индоарийскому корню. Газданов с этим эфемерным изданием никак не сотрудничал, но, по некоторым косвенным и непроверенным свидетельствам, был знаком и даже встречался с издателями (правда, один-единственный раз). Все эти многочисленные детали, факты и обстоятельства могли сыграть в совокупности свою роль, определявшую фабульно-тематические особенности рассказа «Бомбей».

На фоне обычных похвал и упреков в отклике на публикацию рассказа «Хана» Г. Адамович сделал еще один шаг к более глубокому пониманию особенностей поэтики прозы Газданова, как основанной на «анатоль-франсовской сущности его писательской натуры», не рассматривая на этот раз русскую литературную традицию в качестве абсолютной доминанты творчества прозаика.

Среди особенностей поэтики произведения важно обратить внимание на ряд моментов. Новой для Газданова деталью является своеобразие контекста, в котором упоминается имя Эдгара По. Если в «Заметках...» оно звучало в ряду имен главных газдановских героев истории литературы, что прямо подтверждается и в «Авантюристе», так и не опубликованном в 30-е годы, то на новом витке творческой эволюции писатель не то чтобы разочаровывается в своем герое или утрачивает пиетет к нему, но все же отношение его претерпевает определенную транформацию. Хотя и прежде творчество По связывалось в восприятии Газданова прежде всего с той сферой сознательности вообще, где особенно важными становятся пограничные состояния сознания, dream, trip, «болезненные психические состояния», на сей раз имя Эдгара По в рассказе называет персонаж, претерпевший симптоматичную трансформацию. Если когда-то Митя «обладал неукротимым характером и запальчивостью, всегда готовой перейти в бешенство»[81], то теперь «это был благообразный и

---

[80] Писатели Англии о литературе. М., 1981. С. 289

[81] Русские записки. 1938, № 11. С. 80.

меланхолический молодой человек, с задумчивыми глазами и тихим голосом. Он был мнителен, чувствителен и пуглив, говорил, что на него как-то особенно действует лунный свет»[82]. Как ни старается рассказчик вывести Митю «из этого состояния печального и непонятного оцепенения», ему это не удается. И хотя «он еще держался некоторое время на той границе нормальности, которая была, по его словам, так трудноопределима», «несколькими годами позже, кажется в Берлине, был признан неизлечимым и попал в сумасшедший дом»[83].

В рассказе воссоздается не столько тот или иной определенный уклад жизни, сколько общая картина бытия, которому внутренне присущи черты парадоксальности и абсурда. Так, скупщик краденого Герасим является героем японской войны, который «не пил, не курил, все помалкивал и читал Евангелие в тяжелом кожаном переплете, был любителем церковного пения, любил говеть и поститься и знал наизусть все церковные службы»[84]. Это не внешняя парадоксальность. Искренность религиозных чувств Герасима подчеркивается и тем обстоятельством, что, несмотря на давнее стремление совершить паломничество к святым местам, он не может осуществить его, так как «одна нога его была на деревяшке», «а на деревяшке идти было нельзя»; поехать же он не хочет, ибо «это не хождение к святым местам, а езда», в которой «интереса нет», т. е. для Герасима важна подлинность, и он не желает подменять «подвиг» формальным актом. Сережка Чмель, неудачливый вор и коммерсант (прогоревший даже на торговле порнографическими открытками, хотя «это был исключительно ходкий товар»), находит свое призвание, став «оратором и общественным деятелем» и выступая с речами «о значении культуры» (отчет об одной из них случайно попадается герою-повествователю на глаза в «газете одного из южных русских городов»). Это также не просто внешняя парадоксальность: притом что речь Сережки «не заключала в себе ничего замечательного» и «была похожа на любую другую речь», в ней «было еще одно бесспорное достоинство, она была лишена или почти лишена обычной присяжно-поверенной метафоричности»[85], и вообще в письме к Хане рассказчик признается, что предпочитает Сережку многим другим среди выступающих на том же поприще. Когда юная Фрося становится содержанкой, ее друзья за нее искренне радуются, встречая ее одетой «в черное платье» и «в громадной шляпе»,

---

[82] Русские записки. 1938, № 11. С. 81.
[83] Там же. С. 81–82.
[84] Там же. С. 67.
[85] Там же. С. 83.

как «барыня», и узнав, что человек, который ее содержит, «ласковый, добрый, ничего не отказывает». И вновь ситуация не умещается в пределах чисто внешней парадоксальности в духе мопассановского абсурдизма: случайно знакомясь с Фросиным покровителем, рассказчик видит приятного человека, у которого «неожиданно усталое» выражение глаз. «Он спросил меня, в какой гимназии я учусь, улыбнулся, сказал, что и он в свое время ее кончил. – У нас с вами есть еще один знаменитый однокашник – Мечников, – сказал он. Он был инженер, был несчастлив в семейной жизни и был, кажется, довольно состоятелен»[86].

М. Бахтин писал: «В своей книге „О языке художественной литературы" В. В. Виноградов приводит очень интересный, почти полифонический замысел одного неоконченного романа Н. Г. Чернышевского. Он приводит его как пример стремления к максимально объективной конструкции образа автора. Роман Чернышевского имел в рукописи несколько названий, одно из которых „Перл создания". В предисловии к роману... Чернышевский приближается... к контрапункту и к „образу идеи". „Ищите, – говорит он, – как одно воззрение переходит в другое, совершенно несходное с ним. Вот истинный смысл заглавия „Перл создания" – тут, как в перламутре, все переливы всех цветов радуги". Это, в сущности, прекрасное образное определение контрапункта в литературе»[87]. При этом ученый особое внимание обращал на то, что «дело идет не об отсутствии, а о радикальном изменении авторской позиции, причем сам Чернышевский подчеркивает, что эта новая позиция гораздо труднее обычной и предполагает огромную „силу поэтического творчества"»[88].

Так или иначе речь у Чернышевского шла о своего рода импрессионизации, когда центр художественного внимания смещается от вещи к процессу, о той действительно усложненной по отношению к традиционному реализму позиции, откуда, по упоминавшимся выше словам А. Лосева, «рукой подать до такого художественного мировоззрения, когда... реально существующими становятся только переливы цветов». На протяжении 30-х годов Газданов тяготел именно к художественному мировоззрению такого типа, хотя исключительно этой эстетикой особенности поэтики его прозы не исчерпываются, и шедевры второй половины декады, в целом отличающиеся некоторой арьергардностью по отношению, скажем, к «Третьей жизни», – такие

---

[86] Русские записки. 1938, № 11. С. 71.

[87] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 111–115.

[88] Там же. С. 114.

как «Бомбей», «Хана», «Вечерний спутник», – являются зрелыми образцами сложной газдановской гармонии и того, что Бахтин назвал «контрапунктом в литературе». Если уже один из основополагающих принципов концепции человека у Газданова – тотальная отчужденность – во многом лишал почвы саму возможность повествования реалистического толка, творчества психологического типа, внутренне основанную на стремлении к изображению отношений между характерами как мирами, по определению Бахтина, «равноправных чужих сознаний» (во всяком случае, с той степенью подробности, которая присуща полифонии Достоевского), то повышение значения «образа автора» – не в плане «монологизации», но в ракурсе «радикального изменения авторской позиции», предполагающего огромную «силу поэтического творчества», – дает совершенно своеобразный эффект полифонии Газданова в этой уже «постчеховской» прозе, где приходится иметь дело с таким принципом, когда, говоря словами Мерло-Понти, «негативное имеет свой позитив, а позитивное – свой негатив, и это потому, что каждое из них находит в себе самом свою противоположность, что они способны переходить одно в другое...»[89].

Адамович был прав, интуитивно описывая стиль «Истории одного путешествия», «где вещи едва отделимы от ощущений, а природа от людей», как «какой-то перламутровый (курсив мой. – *С. К.*), влажный блеск»[90]. Но при всей интуитивной, поэтической, образной изящности его определений (которую, с другой стороны, в ироническом газдановском духе можно охарактеризовать и как «присяжно-поверенную метафоричность») критик был не прав, когда писал о «Хане»: «Рассказ был бы чудесен в своей тончайшей эмоциональной ткани, найдись у автора силы „допроявить" пластинку! Впечатление остается такое, будто рисунок стерт или отразился в нескольких зеркалах прежде, чем дойти до нас, и по пути к нему пристали какие-то другие отражения, еще больше его замутившие, – а жаль, потому что рисунок и хорош, и правдив... Хана, бедная еврейская девушка, ставшая прославленной певицей с манерами голливудской звезды, ускользает не только от рассказчика, но и от читателя. Что с ней? Что с ним, влюбленным в нее человеком? Будто облака, – очертания разлада так зыбки, что за ними не уследишь. Каждое слово в отдельности верно и точно. Каждый штрих безупречно меток. Отсутствует только воля, которая все это взбила бы вместе, взмела и подняла бы в каком-то необходимом для подлинно-

[89] *Мерло-Понти М.* В защиту философии. С. 125.

[90] *Адамович Г.* Современные записки, № 59. Часть литературная // Последние новости. 28 ноября 1935.

го творчества вихре эту алмазную пыль... „О если бы ты был холоден или горяч": в конце концов, вот главный упрек Газданову! ...К Анатолю Франсу, кстати, знаменитый текст из Апокалипсиса тоже применим. У него были все дары, кроме этого, и если сейчас его ореол померк, то потому, очевидно, что на холод или горячность сейчас особый спрос»[91].

Дело не в том, что «пластинка» у Газданова не была «допроявлена»: просто изображение на ней не совпадало с тем, что хотелось бы видеть критику. Возможно, рисунок и «отразился в нескольких зеркалах прежде, чем дойти до нас», но он никак не «стерт». Он только сложнее и многоплановее, чем того требовалось, чтобы уложиться в рамки позитивистского, реалистического восприятия. Предъявляя прозаику упрек, критик весьма многозначительно апеллирует к тексту из Апокалипсиса, известному – «знаменитому», – кроме всего, тем, что он цитируется в «Бесах» Достоевского, – в том эпизоде седьмой главы романа, где «последнее странствие Степана Трофимовича» приводит его к болезни и встрече с Софьей Владимировной, читающей ему раскрытую наугад по его просьбе Священную книгу: «И ангелу Лаодикийской церкви напиши: так говорит Аминь, свидетель верный и истинный, начало создания Божия. Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч: о, если б ты был холоден или горяч! Но поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих. Ибо ты говоришь: я богат, разбогател, и ни в чем не имею нужды, а не знаешь, что ты несчастлив, и жалок, и нищ, и слеп, и наг». В устах Адамовича такая апелляция звучала отчасти как упрек в недостаточной ангажированности, адресованный писателю, стремившемуся, говоря словами Бахтина, «к максимально объективной конструкции образа автора», т. е. решавшего несколько иные творческие задачи. Нельзя сказать, что позиция Адамовича по отношению к Газданову в чем-то очень похожа на известную позицию Скабичевского по отношению к Чехову (такая параллель выглядела бы все же достаточно грубо утрированной), но при этом трудно не заметить, что Чехову современники зачастую адресовали упреки во многом того же рода.

Нельзя слишком строго упрекать Адамовича в том, что он, вообще опираясь на точку зрения, во многом противоположную газдановской, не воспринимал рисунка произведения, усложненного наложением планов, которое критик все же почувствовал, – адекватно той эстетической данности, которая представлена в рассказе. Даже современные комментаторы трехтомного собрания сочинений Газданова, по существу, избегают сколько-

[91] *Адамович Г.* Литература в «Русских записках» // Последние новости. 24 ноября 1938.

нибудь внятно аналитически интерпретировать «Хану», элегантно ссылаясь на то обстоятельство, что якобы «произведения Газданова часто не поддаются рациональному анализу» и что «носительницей смысла повествования служит музыкальная мелодия, создающая тон и всю атмосферу рассказа»[92]. Если даже сегодня, спустя более полувека после первой публикации произведения, даже соединив коллективные усилия, его удается лишь как-то воспринимать на интуитивном уровне, а не интерпретировать аналитически, то позиция Адамовича, попытавшегося предложить интерпретацию (хотя и достаточно противоречивую), что называется, с ходу, выглядит вполне респектабельно. Противоречивость ее нельзя объяснить просто непониманием. Скорее это тот общий случай, когда, по словам Ю. Лотмана, «между пониманием и непониманием художественного текста оказывается очень обширная промежуточная полоса. Разница в толковании произведений искусства – явление повседневное и, вопреки часто встречающемуся мнению, проистекает не из каких-либо привходящих и легко устранимых причин, а органически свойственно искусству»[93]. Вся история внутрилитературных взаимоотношений Адамовича и Газданова на протяжении десятилетия 30-х годов во многом являет собой, говоря опять-таки словами Лотмана, тот «случай, когда слушающий пытается расшифровать текст, пользуясь иным кодом, чем его создатель. Здесь... возможны два типа отношений.

а) Воспринимающий навязывает тексту свой художественный язык. При этом текст подвергается перекодировке (иногда даже разрушению структуры передающего). Информация, которую стремится получить воспринимающий, – это еще одно сообщение на уже известном ему языке.

б) Воспринимающий пытается воспринять текст по уже знакомым ему канонам, но методом проб и ошибок убеждается в необходимости создания нового, ему еще неизвестного кода. При этом происходит ряд интересных процессов. Воспринимающий вступает в борьбу с языком передающего и может быть в этой борьбе побежден: писатель навязывает свой язык читателю, который усваивает его себе, делает его своим средством моделирования жизни. Однако практически, видимо, чаще в процессе усвоения язык писателя деформируется, подвергается креолизации с языками, уже имеющимися в арсенале сознания читателя... у этой креолизации, видимо, есть свои избирательные законы»[94].

---

[92] *Газданов Г.* Собр. соч. М., Т. 3. 1996. С. 823.

[93] *Лотман Ю.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 34.

[94] Там же. С. 35–36.

Критика Адамовича в известной степени влияла на Газданова, хотя влияние это выражалось по большей части в том, что писатель нередко словно бы мимоходом старался в своих произведениях прояснить те или иные детали и обстоятельства, которые могли быть восприняты и воспринимались критиком в неверном ключе. Наряду с таким глубоко опосредованным стремлением скорректировать восприятие, поставить своего рода «сигнальные знаки» и вехи на пути к проникновению в подлинную суть произведения, приближению к адекватному восприятию художественного языка, безусловно отличавшегося новизной и своеобразием, он и в более-менее прямой форме – и в эссеизированном плане собственно художественных текстов, и в литературно-художественной и критической эссеистике – так или иначе стремился объяснить те эстетические принципы, которые предопределяли особенности поэтики его прозы. При этом, «навязывая свой язык», Газданов, хотя и лишь эпизодически, почти мимоходом и несколько эвфемистически, но все же непосредственно определил свое отношение к форме критических выступлений Адамовича, которую охарактеризовал как полулитературную, полуфилософскую. Критик, со своей стороны безусловно первоначально пытавшийся воспринимать художественный язык газдановской прозы «по уже знакомым ему канонам», постепенно убеждался «в необходимости создания нового, ему еще неизвестного кода», эволюционируя – перефразируя Пруста – по направлению к особенностям воспринимаемого языка, приближаясь к их адекватному восприятию и пониманию. Процесс этот очевиден, хотя очевидно и то, что гладким и размеренным это движение не было: то и дело оно прерывалось рецидивами попыток подвергнуть тот или иной текст – в той или иной степени – перекодировке или даже «разрушению структуры передающего». В наибольшей степени приблизиться к пониманию своеобразия газдановской поэтики Адамовичу, по мнению многих наблюдателей, удалось во втором из трех критических откликов на публикацию в «Русских записках» романа «Полет».

Он писал: «Газданов... не гонится за психологическими редкостями. Наоборот, он ищет той сложности в общей панораме, которая произвела бы впечатление, что изо дня в день „так было, так будет" – и вместо одного человека мог бы на данном месте оказаться другой, без того, чтобы изменилось что-либо существенное. Главное у него не люди, а то, что их связывает, чем заполнена пустота между отдельными фигурами, – бытие, стихия, жизнь, не знаю, как это назвать»[95]. Главное, на что здесь

---

[95] *Адамович Г.* Литература в «Русских записках» // Последние новости. 3 августа 1939.

10 Зак. 825

обратил внимание Адамович, – это приоритетное значение категории не вещи, но процесса, который бергсонианская философия длительности рассматривает как реальность психическую. Достаточно близко к пониманию этой качественной особенности мироощущения Газданова, во многом предопределяющей своеобразие поэтики его прозы, критик подошел уже в откликах на «Историю одного путешествия», но на сей раз произошел своего рода качественный сдвиг в его восприятии. Современные комментаторы, определяя внутреннее жанровое своеобразие «Полета», называют роман «камерной музыкой», но, если идти по такому пути «взаимного освещения искусств», быть может, точнее было бы назвать его «индусской музыкой», которая, по словам И. В. де Манциарли из упоминавшегося уже эссе «По Индии», «говорит на непонятном языке о чем-то неизвестном; нужно сперва научиться языку и проникнуть в „неизвестное".

Безличное, бесконечное, неопределенное – главные ее элементы»[96].

Характеризуя особенности индийского вокального искусства, де Манциарли указывает: «Эти носовые звуки нам не по вкусу. Манера петь, постановка голоса меняет тембр. ...Они стараются обезличить голос и отождествить его, как можно больше, с инструментом. Аккомпанемента в нашем смысле не существует, а индусы поражены тем шумом, который мы производим, когда поем и играем разное одновременно. Если играют на „Вине" в то время, как поешь, то ищешь унисона, повторения, единства, как можно больше совершенного. Совершенство – достижение той степени, при которой не отличаешь голоса от инструмента, и этого достичь не так легко, ввиду всех фиоритур и украшений, мелодий и количества полутонов и четвертей тонов»[97]. И далее: «Индусскую музыку упрекают в отсутствии гармонии; на самом деле ее гармония очень своеобразна. Конечно, в ней не найдешь наших аккордов, но они заменяются удивительной гармонией ритмов. Случается, что несколько барабанов подчеркивают одновременно разные счеты тактов, такие сложные, что ученые европейские музыканты с трудом следят за этим мудреным ритмическим рисунком необычайной красоты»[98].

Комментаторы в собрании сочинений определяют жанр «Полета» как «камерную драму». И хотя такое определение не совсем точно (своеобразие поэтики произведения не исчерпывается им: при таком понимании образ Лолы Эне, к примеру, может выглядеть необязательным элементом системы образов персона-

---

[96] Числа. 1930, № 1. С. 62.

[97] Там же.

[98] Там же.

жей), драматическое начало достаточно существенно проявляется как одно из вообще присущих романной форме качеств на внешних планах поэтики романа. Об индусской музыке приходится вспоминать, уже пытаясь проникнуть в мир внутреннего стиля этой прозы, и в еще большей степени, чем по отношению к «Полету», это важно применительно к «Хане», где недостаточная с позиций классической эстетики выраженность драматического начала озадачивала Адамовича вопросами, на которые он не находил ответа: «Что с ней? Что с ним, влюбленным в нее человеком?» Отсюда и возникало ощущение «недопроявленности пластинки»; когда же с появлением «Полета» ощущение это лишилось формального основания, стало очевидным, что дело не в «недопроявленности», а в чем-то другом – скорее в том, что в «Хане» критик интуитивно воспринимал как отраженность рисунка в нескольких зеркалах (чем-то удивительно напоминающую «мудреный ритмический рисунок» индусской музыки, когда «несколько барабанов подчеркивают одновременно разные счеты тактов»).

Главное в «Хане» – не выраженность драматического начала, а та «сложность в общей панораме», о которой в «Полете» писал Адамович, – то, чем заполнена не только «пустота между отдельными фигурами», но что по-своему характеризует и сами фигуры, та «перламутровая» сложность «бытия, жизни, стихии», всеобщего процесса, длительности, которая оказывается постижимой (или непостижимой) как психическая реальность только через «максимально объективную конструкцию образа автора», предполагающую «радикальное изменение авторской позиции». Практически на всех уровнях этой панорамы, как и на всех уровнях поэтики рассказа, противоположности сходятся, воззрения переходят одно в другое, образуя, «как в перламутре, все переливы всех цветов радуги». На одной улице южного русского города располагаются гостиница «Слон», постояльцев которой шутливо называют западниками, и гостиница «Русское хлебосольство» (упоминавшаяся у Газданова уже в дебютных вещах), постояльцев которой, в свою очередь, зовут славянофилами. В Хане «только половина медленной славянской крови»; детство ее проходит в семье, где «только в самых старших детях текла беспримесная еврейская кровь, но уже Хана была дочерью русского мясника, который должен был жениться на ее матери, и это расстроилось самым трагическим образом – он утонул, купаясь накануне свадьбы»[99], а младший брат Ханы Соломон «был сыном итальянского шарлатана, жившего в свое время несколько месяцев – и чуть ли не в гостинице „Слон" – в

[99] Русские записки. 1938, № 11. С. 73.

этом городе и уехавшего потом в Италию»[100]. Противоположности абсурдно сходятся в образе Герасима, воззрения по-своему переходят одно в другое в истории Фроси, ставшей содержанкой человека с «неожиданно усталым выражением глаз», в какой-то «имманентно-абсурдной» метаморфозе Сережки Чмеля, в необъяснимо парадоксальной и бесконечно печальной метаморфозе Мити, а также многих других, с которыми «это было менее трагично, они не сходили с ума, но тускнели и изменялись до неузнаваемости»[101]. Собственно авторская ирония здесь как бы меркнет и отступает перед иронией судьбы, бытия, стихии, того, чему искал название Адамович.

Рассказ в полной мере проникнут «буддийским настроением»: «Иногда мне начинало казаться, что я живу, окруженный призраками, в ненастоящем и до ужаса хрупком мире, в котором изредка звучит издалека голос Ханы, похожий на льющееся стекло»[102]. Иллюзорность (Майя) внешнего, объективного мира только подчеркивается – на контрасте – почти материальной воплощенностью звучания, акустическим мистицизмом, этой «жалобой идеального, находящегося во власти другого». Но «буддийское настроение» – лишь одно из зеркал, в которых рисунок произведения «отразился прежде, чем дойти до нас». Оно соединяется с общей романтической окрашенностью поэтики, когда так или иначе рассказчик по существу выступает с позиции романтика, считающего «фактом воплощение всей вселенной в своей возлюбленной». Эти два плана, накладывающиеся друг на друга как отражения в разных зеркалах, во многом внутренне близки друг другу, хотя и не вполне тождественны. Но такой двуплановостью особенности поэтики рассказа не исчерпываются, и в повествовании обнаруживается трезвый и пристальный рационализм, в котором также, в свою очередь, отражается его рисунок: «Хана была единственной в этой смене пустоты и миража, сохранившейся такой, какой я ее знал всегда, то есть вышедшей из той медленно удалявшейся страны наших ранних лет, из которой и началось это необратимое движение. Но по мере того, как проходило время, она постепенно превращалась в тот неуловимо фальшивый образ, который неизбежно возникает либо в постоянной мечте, либо в литературном воображении»[103].

Взаимоналожение этих трех планов и создает усложненность рисунка повествования, которую Адамович интуитивно воспринимал как «отраженность в нескольких зеркалах», и, кроме

---

[100] Русские записки. 1938, № 11. С. 73.
[101] Там же. С. 82.
[102] Там же.
[103] Там же.

всего, речь применительно к поэтике «Ханы» может идти о чертах своеобразной «метафизической калейдоскопичности». С одной стороны, в рассказе звучит история «пожилого чиновника в маленьком русском городе, человека, обремененного службой, семьей, судебной тяжбой о грошовом наследстве, продолжавшейся много лет, жившего вообще убого, уныло и скучно»[104], но остававшегося «равнодушным или почти равнодушным» к этой жизни, «потому что главное, что он больше всего любил и чьему великолепию не могла повредить никакая, даже самая неприглядная действительность, был Шекспир»[105], и в сорокалетнем возрасте он принялся учить английский язык, чтобы читать «„Lady Macbet" в оригинале, он прочел чуть ли не всю громадную литературу о Шекспире, написал даже однажды статью о великом драматурге – он писал ее около месяца, делая бесконечные сноски и приводя источники своих утверждений, хотя вся статья была в полтораста строк»[106], и главным «в его жизни была мечта – нелепая и невыразимо роскошная: сыграть когда-нибудь роль Гамлета»[107]. С другой стороны – история «одной женщины», которая «знала, что в двадцать лет надо выйти замуж, и она вышла замуж – удачно и осмотрительно; она считала, что нужно иметь ребенка, – и действительно благополучно родила девочку; она полагала, что следует иметь любовника, и у нее действительно был любовник»[108].

Противоположности в этих историях переходят не только одна в другую, но и друг в друга. Если история поклонника Шекспира разворачивается в духе «романтического двоемирия», приобретая отчасти некоторое даже «буддийское» звучание (внешняя жизнь для него – Майя), то история предельно рациональной, казалось бы, женщины, все в своей жизни делавшей как должно, внешне вроде бы противоположная первой, сходится с ней в том, что целиком оказывается выдуманной: «Она все знала заранее, по теоретическим, давно усвоенным представлениям; знала, что должна волноваться, идя на свидание, – и действительно немного волновалась; знала, что должна лгать мужу, – и действительно лгала с почти неподдельным удовольствием и так и жила в состоянии этого прохладного счастья, явившегося результатом тщательной предварительной подготовки. ...жила..., выдумав себя раз и навсегда и не отступая от своего сюжета, – и она, несомненно, была отчасти счастлива»[109].

---

[104] Русские записки. 1938, № 11. С. 86.
[105] Там же.
[106] Там же.
[107] Там же.
[108] Там же. С. 84.
[109] Там же. С. 85.

И романтичность поклонника Шекспира, по-своему сосредоточенного на мире сокровенного «второго существования», и рационализм поступавшей «как следует» дамы, по-своему созерцающей, перефразируя А. Лосева, «мировой иррациональный хаос сквозь прозрачный, неподвижный и тоже в себе вечный интеллект», сходятся в «буддийском» плане восприятия рассказчика как равно иллюзорные (Майя); его трезвый и пристальный рационализм никак не обманывается по поводу иллюзорности одного и другого, но к рационализму, кроме всего, примешивается романтическая ирония: обе истории даются в плане пародийного развенчания, как анекдотические. Но и этими наложениями планов сложность рисунка повествования не исчерпывается: «„Ты все продолжаешь, – ответила мне Хана, – рассказывать мне анекдоты. Я тебе писала не об этом, и ты прекрасно это знаешь”. Тогда я написал ей длиннейшее письмо, в котором объяснял свое отношение к ней и говорил, что все мои письма и анекдоты – это только bonne mine au mauvais jeu[110]»[111].

Сам образ Ханы исполнен, так сказать, в перламутровой технике: «Я не видел никого, в ком так резко проявилась бы смешанная кровь, как в Хане. Она обладала еврейской непримиримой требовательностью к тем, кого она любила, она жила в еврейском чувственном мире, который поражал меня своей дикой напряженностью; но это соединялось в ней с русским далеким разгоном и с тем громадным бессознательным знанием и пониманием вещей, которое особенно характерно, быть может, для зыбкого славянского гения»[112]. Но в образе этом противоположности переходят друг в друга и одна в другую не только на уровне этнопсихологических особенностей усложненной в результате обусловленной генетически креолизации ментальности. В процессе социализации Ханы, ставшей уже знаменитой певицей, рассказчик узнает ее «настоящую» биографию, «настоящую потому, что ее знали миллионы читателей, которым никто не мог бы возразить. Биография эта была написана каким-то знаменитым, но литературно неграмотным журналистом в конфетно-умилительном стиле»[113]. Эта новая биография, настолько не совпадавшая не только с подлинной биографией, но и, самое главное, с той сокровенной и великой подлинностью, которая звучала в ее голосе, лившемся как «жидкое стекло», когда она пела, что герой недвусмысленно пишет ей в письме: «она даже не смешна, это самый дешевый и глупый миф, который мне при-

[110] Хорошая мина при плохой игре *(фр.)*.
[111] Русские записки. 1938, № 11. С. 85.
[112] Там же.
[113] Там же.

шлось читать»[114]. Но этим контрастом своеобразие рисунка опять-таки не определяется окончательно.

В ответном письме Хана полушутя-полусерьезно обещает поручить написать ее биографию герою-повествователю, и он, в свою очередь, отвечая ей, кроме всего, в определенной степени остраняется от собственного стиля повествования, описывая его как бы со стороны, глядя на него глазами стороннего наблюдателя, т. е. своеобразно пародируя его. Точка зрения при этом неизбежно смещается, в общем рисунке появляются перламутровые переливы. С другой стороны, он рассказывает о том, как написанная вещь меняется в печати, становясь печально неузнаваемой, т. е., таким образом, «одно переходит в другое» в очередной раз. И, наконец, он указывает на то, что и это еще не окончательная трансформация, так как затем последуют «критические отзывы людей, которых я лично знаю и знаю наизусть, что и как они напишут»[115]. Калейдоскопическое движение продолжается и продолжается, словно бы длительность эта бесконечна: она и на самом деле бесконечна. Он всерьез отказывается когда-либо написать биографию Ханы, поскольку, хотя «по мере того, как проходило время», Хана «постепенно превращалась в тот неуловимо фальшивый образ, который неизбежно возникает либо в постоянной мечте, либо в литературном воображении», он больше всего дорожит тем сокровенным в его отношении, что сохранилось «в этой смене пустоты и миража» вопреки необратимому движению, изменяющему все и вся, и в том числе его самого: «...чем дальше, тем больше я с ужасом начинал чувствовать себя не таким, каким я привык себя считать, и для меня стало несомненно, что я должен расстаться с Ханой, если не хочу отравить ей существование»[116]. Его собственное существование романтически-двоемирно, и голос поющей Ханы, словно бы снимающий с него «всякую ответственность за то, что я вижу, и за то, что я понимаю», а говоря другими словами (перефразируя А. Лосева) – освобождающий «человека от всякого действия, т. е. от подчинения мировой воле» (по Шопенгауэру – «бессознательной и притом злой»), почти идеальный в своей предельности голос ее, слишком дорог ему, как и переживаемая им любовь, чтобы рисковать ввергнуть ее в непреодолимость раздвоенности, втянуть в демоническую необратимость движения (длительности, т. е. процесса как психической реальности), и, когда рассказчик в реальности объектив-

---

[114] Русские записки. 1938, № 11. С. 76.
[115] Там же. С. 76–77.
[116] Там же. С. 94–95.

ной соединяется с Ханой в Париже, он задыхается «в густом воздухе этого счастья». Если «вначале все было хорошо, хотя и не носило такого всеобъемлющего, захватывающего характера, как я предполагал»[117], то постепенно, но с неотвратимой неизбежностью рассказчик начинает ощущать, что «это было неповторимо и замечательно, и единственным недостатком этого было то, что оно существовало в действительности»[118].

Логика здесь абсурдна, но абсурдна в силу того, что изначально, внутренне, имманентно абсурден сам мир – «бытие, стихия, жизнь», то, чему не мог подобрать названия Г. Адамович в отклике на газдановский «Полет», та длительность, которую с бергсонианской точки зрения можно рассматривать как психическую реальность. Действительно, «все это было сложнее, чем показалось мне на первый взгляд...»[119]. И если упоминание о гостинице «Русское хлебосольство», которая уже фигурировала у Газданова в «Повести о трех неудачах», является деталью внешнего характера, то внутренне в поэтике «Ханы» – на новом витке творческой эволюции писателя – по-своему проявились черты поэтики рассказа «Товарищ Брак». Это вновь у Газданова тот случай, когда можно вспомнить афоризм: «Все меняется, но все остается по-прежнему». В «Хане» вновь, хотя и совсем иначе, чем прежде, в «Товарище Брак», подтверждается (а точнее предсказывается) то сформулированное позднее Альбером Камю в «Бунтующем человеке» наблюдение, согласно которому романтический герой способен любить «только то, чего больше уже не увидишь». «Задыхавшемуся в густом воздухе счастья» рассказчику становится «все лучше и лучше» после того, как он рассказывает Хане о том необъяснимом, что происходит в его отношении к ней, и они вместе осознают абсурдную неизбежность расставания, хотя ей и не хочется покидать его. В отличие от типично романтического героя, он обречен не «любить в пламени и воплях, чтобы затем сгинуть в пропасти», но «продолжать свой одинокий путь, когда в этом, казалось бы, не было никакой необходимости»[120].

Все различия в ситуации «Товарища Брак» и «Ханы» в этом смысле концентрируются в сфере способа и стиля выражения определенной идеи (экспрессионистический напор и эмоциональный накал в одном случае и утопленность в импрессионистической хрупкости и неопределенности, усложненной многозначностью и многоплановостью полифонической, «перламутровой»

---

[117] Русские записки. 1938, № 11. С. 94.
[118] Там же. С. 97.
[119] Там же. С. 96.
[120] Там же. С. 97.

длительности «с проекцией на бесконечность» – в другом), но сама идея, даже трансформируясь, по сути остается если и не вполне одной и той же, то все же безусловно присущей одному и тому же типу художественной сознательности. Сходства и отличия здесь указывают на характер и особенности творческой эволюции, отражая ее разные этапы. В послевоенном творчестве Газданова, к слову, во многом сходная ситуация, хотя на сей раз с новыми отличиями, возникает в романе «Эвелина и ее друзья», где даже концовка почти совпадает с концовкой «Ханы» (обещание писать героине в рассказе и обещание написать о героине в романе) и где, кроме всего, как и в «Хане», есть эпизод, в котором герой-повествователь пародирует свой собственный стиль, определяющийся на этот раз как «сомнамбулический».

«Классические» позиции, с которых Адамович критиковал Газданова, по совершенно иному поводу подвергались в свое время сомнению рассуждениями Бердяева, еще в «Смысле творчества» задававшегося вопросами о том, «нужно ли и возможно ли классическое совершенство творчества, созидающее ценности дифференцированной культуры? Достижима ли в творчестве свобода от духа жизни? Было ли классически совершенным творчество великих творцов мира?»[121]. Указывая на различия между двумя типами художественного сознания, философ писал: «Нормальный идеал классически совершенного творчества культуры есть лишь выражение трагедии творчества. Классическое творчество есть болезнь, возведенная в норму. Вопреки известному мнению Гете больше здоровья в романтическом творчестве. Романтическая творческая тоска есть жажда выхода из болезненного состояния, преодоление трагедии творчества. Романтизм здорово хочет откровения человека; классицизм болезненно хочет прикрытия человека. В романтизме – здоровый дух жизни; в классицизме – болезненный дух отказа от жизни. В романтизме – тоска по восхождению бытия; в классицизме – отречение от всякого бытия. Классицизм связан с имманентной замкнутостью; романтизм – с трансцендентным прорывом. Романтическая творческая тоска изобличает трансцендентную, переходящую все грани природу творчества»[122].

Дедуктивно разворачивая эту оппозиционность против критической гносеологии в философии (здесь как-то даже отчасти навязчиво вспоминается знаменитый каламбур о «гносеологической гнусности» в романе Сирина-Набокова «Приглашение на

---

[121] *Бердяев Н.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 347.

[122] Там же.

казнь», который Адамович считал «безумной вещью»), русский экзистенциалист подчеркивал: «Романтизм не хочет имманентной замкнутости и завершенности, он жаждет трансцендентного прорыва в бесконечность. И романтизм более соответствует бесконечной природе человека, трансцендентной по отношению к данному миру, чем классицизм. Романтизм как бы пророчествует о творческой мировой эпохе, предчувствует ее наступление. Классицизм задерживает наступление творческой мировой эпохи, заковывает человека в имманентной завершенности, мешает его прорывам к иному бытию. Классицизм хочет примирить человека с его болезнью, с его подзаконностью и ограниченностью и создать для него призрачное, не сущее имманентное совершенство. Романтизм не хочет этого не сущего совершенства, он видит в трагедии творчества знак высшей природы человека. Критическая гносеология есть лишь одна из форм классицизма. Классицизм весь в дотворческой эпохе, он в законе, он норма для греховной, не искупленной природы. Романтизм предваряет творческую эпоху, но сам еще не знает подлинного, религиозного творческого акта. Классицизм и романтизм я здесь беру не как эстетические, литературные категории, а гораздо шире, как мировые, метафизические категории, распространяемые на все сферы творчества, и на познание, и на нравственную жизнь, и на все. В классицизме есть консервативная, задерживающая инертность, в романтизме – революционное, творческое движение. Классицизм всегда серединен, романтизм – конечен, не по осуществлению, но по устремлению своему. Критическая гносеология есть по существу своему узаконение классицизма и отвержение романтизма. Творческий романтизм не хочет знать власти гносеологии над творчеством, ее прав запрещать, ограничивать или оправдывать»[123].

Интерпретация рассказа «Вечерний спутник» у Адамовича начинается глубоко симптоматичным признанием: «...рассказ Гайто Газданова производит двойственное впечатление: в нем прельщает „как", но смущает „что"». Критика смущало, «какая странная фантазия пришла на этот раз ему в голову!». Двумя с половиной годами ранее, рецензируя рассказ «Смерть господина Бернара» в момент достигшей апогея контроверзы между ними, критик иронически заметил, что «рассказ Газданова... навеян, надо полагать, газетной хроникой, время от времени сообщающей о самых удивительных и психологически причудливых случаях и не дающей им никаких разгадок». На самом деле Адамович коснулся тогда одной из отличительных черт поэтики ряда

---

[123] *Бердяев Н.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 347–348.

газдановских произведений: опора на газетную хронику действительно прослеживается в некоторых его вещах. Заболевание знаменитого певца «экзотической» проказой, которое может показаться в «Исчезновении Рикарди» фантастическим, фактологически могло базироваться именно на информации газетной хроники: одна из заметок, опубликованная 7 мая 1930 г. в «Возрождении», рассказывала о выявленных случаях этой болезни; она так и была озаглавлена: «Проказа во Франции». «Вечерний спутник», несомненно, также навеян газетными материалами: 23 апреля 1930 г. в «Последних новостях» была опубликована заметка под заглавием «Последний роман Клемансо», в которой, по существу, содержится фабульное ядро рассказа.

Ничего странного в обращении к фактам газетной хроники нет: известно, что с газетной хроникой достаточно много работал Достоевский. Такое обращение вовсе не означает и перехода писателя к жанрам документальным само по себе. Вильгельм Дильтей, вообще считавший, что «прямое описание природы вплоть до идеально прекрасных тел – не дело поэзии, которая не располагает для этого достаточными средствами, тогда как в живописной картине или в мраморе эти зримые и телесные образы глубочайшим образом могут потрясти душу или обрадовать взор»[124], и что «поэзию отделяет от других искусств и определяет ее особую функцию внутри общества не ее словесное изобразительное средство, а некое содержание, составляющее ее ядро»[125], писал по поводу обращенности художника к материалам газетной хроники: «Творчество поэта всегда и везде покоится на энергии переживания. Его душевная организация, чутко резонирующая на голоса жизни, способна превратить в переживание вялую заметку какой-нибудь газеты под рубрикой „Из преступного мира", сухое сообщение летописца или гротескную сагу»[126].

О Клемансо писали достаточно много даже спустя десятилетия после его смерти. Советский историк Д. Прицкер в своей монографии «Жорж Клемансо» указывает: «В долгой и сложной политической биографии Клемансо, в эволюции его мировоззрения отчетливо прослеживаются два резко отличающихся друг от друга этапа. Сначала (1865–1905 гг.) он принадлежал к крайне левому, радикальному крылу буржуазных республиканцев, боролся против режима Наполеона III, участвовал в революции 1870 года, которая низложила Вторую империю..., вел

---

[124] *Дильтей В.* Сила поэтического воображения. Начала поэтики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 141.

[125] Там же.

[126] Там же. С. 142.

настойчивую борьбу за утверждение республиканского строя. Клемансо выступал тогда против колониальных захватов, неустанно обличал реакционную военщину и клерикалов. Благодаря этому он снискал себе репутацию наследника якобинцев, низвергателя антинародных правительств, защитника угнетенных. ...В совершенно ином облике предстает Клемансо в 1906–1920 годах. ...трудно найти пример столь резкого перехода с крайне левого фланга буржуазно-политического спектра на крайне правый, какой мы наблюдаем у Клемансо»[127].

При ближайшем рассмотрении сразу бросается в глаза, что метаморфоза, произошедшая с Клемансо, никак не один из тех случаев, когда «буржуазные политики во имя карьеры беспринципно меняют свои убеждения, переходят из одной партии в другую, ратуют за то, что прежде осуждали»[128]. О карьерах такого типа у Газданова говорится не раз и достаточно определенно, хотя это для него всего лишь эпизодическая тема. Размышляя о многочисленных поклонниках Ральди, рассказчик в «Ночных дорогах», к примеру осознавая степень безнадежного одиночества некогда блистательной женщины, которой не на кого рассчитывать, оказавшись при смерти в ужасающей нищете, вспоминает имена ее прежних поклонников, названные ею, «и то, что карьера каждого из этих людей состояла из многочисленных политических измен, ренегатства, угодливости и воровства»[129]. Повороты политической карьеры Клемансо достаточно наглядно опровергают марксистскую идею о том, что бытие определяет сознание. Будучи на вершине власти и в зените славы, Клемансо, которого называли отцом победы, вошел в конфликт с крупной буржуазией, хотя, по Марксу, логически должен был выражать в политике именно ее интересы. С другой стороны, при этом Тигр, как его называли в последний период жизни, враждебно относился к Советской России, а будучи в 1906–1909 годах главой правительства, «обрушил жесточайшие репрессии на рабочее движение»[130] во Франции. Неукротимый нрав его проявляется в таком, например, высказывании: «Я вандеец и испытываю склонность к борьбе, битвам. В своей жизни я всегда стремился отвечать на удар двойным ударом»[131]. Он прекрасно осознавал ситуацию, в которой оказался благодаря своей неукротимости: «Я оказался между двумя сторонами, каждая

---

[127] *Прицкер Д.* Жорж Клемансо. М., 1983. С. 3.
[128] Там же.
[129] *Газданов Г.* Собр. соч. М., 1996. Т. 2. С. 535.
[130] *Прицкер Д.* Жорж Клемансо. С. 3.
[131] Там же. С. 7.

из которых желала моей смерти»[132]. В конце жизни, когда активной непосредственной политической деятельностью он уже не занимался, ведя довольно замкнутую жизнь, он поддерживал дружеские отношения с такими художниками, как Клод Моне и Беллан, писателем Рене Бенжаменом, скульпторами Бурделем и Сикаром. В эти же годы он переписывался с Маргаритой Бальденшпергер, женой профессора Сорбонны литературоведа Фернана Бальденшпергера, которая была на 42 года моложе него. Он писал ей практически ежедневно. «В своих письмах к Маргарите Клемансо подробнейшим образом описывал свое времяпрепровождение, самочувствие, делился с ней своими мыслями, рассказывал о прочитанных книгах. Из содержания писем видно, что Клемансо был влюблен в Маргариту – это была, видимо, первая сильная, хотя и запоздалая любовь Тигра»[133].

Это были те годы, когда Газданов жил уже в Париже и стал писателем. Его рассказ, написанный во второй половине 30-х годов, никак не документален, это скорее тот случай, когда «воображаемое и действительное настолько сплетены вместе, что нет никакой возможности различить, где начинается одно и кончается другое». Степень изобразительного мастерства и внутренней психологической достоверности в рассказе настолько высока, что впечатлительный Адамович признавался: «Сначала принимаешь рассказ за „быль”, а затем, убеждаясь в невероятности фабулы, удивляешься причудам мысли, его создавшей»[134]. Но фабула рассказа сама по себе отнюдь не была столь уж невероятной. Ответ на вопрос о том, «зачем автору понадобилось подчеркивать полноту портретного сходства», содержится в рассказе, вновь довольно поверхностно прочитанном критиком.

«Он заговорил об истории и сказал, что она есть подлог и ложь: события никогда не происходили так, как они описаны.

– Но взятие Бастилии...

– Глупости... Два сумасшедших и три дурака – и это называется историческим событием, что вы скажете?

– Мне казалось, что не взятие Бастилии, как таковое, а как начало известного исторического процесса, который...

– Ерунда. Исторический процесс чужд понятию начала и конца, как вся природа. Чистейшая условность, чистейшая, чистейшая. Понимаете?

Он поднял на меня свои бесцветные, рассердившиеся глаза.

---

[132] *Прицкер Д.* Жорж Клемансо. С. 23.

[133] Там же. С. 276–278.

[134] *Адамович Г.* Литература в Русских записках // Последние новости. 27 апреля 1939.

– Они обкрадывают друг друга, они пожирают друг друга – вот содержание всей истории. Вы говорите о факторах? – сказал он, хотя я не произнес ни слова. – Эти факторы суть подлость и идиотизм»[135].

Подобные высказывания обретали адекватный их содержанию вес лишь в устах очень крупной личности: сам их глобальный характер требовал соответственно глобального масштаба фигуры. Газданов знал, почему он «выбрал» именно Клемансо, а не, к примеру, Пуанкаре или Керенского, с которыми так же мог теоретически встретиться в Париже. (Последний, кстати, в одном из эпизодов мельком появляется в «Ночных дорогах».) Переживший трансформацию, но при этом до последних дней жизни сохранивший неукротимость, Тигр оказался во многом близок таким газдановским персонажам, как дядя Виталий из «Вечера у Клэр», Павлов из «Черных лебедей», Сверлов из «Великого музыканта».

Главной проблемой, волновавшей автора, была проблема подлинности и мнимостей, распространявшаяся не только на окружающий мир, но и на «содержание всей истории», приобретая, таким образом, тотальный характер. В каком-то смысле, образно говоря, Газданов повстречался со своим «вечерним спутником» уже посреди той «полной ночи», которая наступила после того, как он покинул «Бомбей». Рассказ был настолько важен для Газданова, что двадцать лет спустя он повторно опубликовал его в третьем номере мюнхенского альманаха «Мосты» за 1959 г., чего обычно не делал.

Адамович ошибочно связывал произведение с жанровой исторической литературой: «повести о бегстве Марии-Антуанетты из тюрьмы, или о возвращении старца Федора Кузьмича в Зимний дворец» здесь совершенно ни при чем. Автор не случайно изменяет имя «Тигр» и «пишет об Эрнесте, а не о Жорже», хотя не менее отчетливо, чем критик, понимает, что «уловка никого не обманет».

Тигр действительно «просит своего русского приятеля отвезти его на Ривьеру, в Болье» и «видится там с женщиной». Но критик ошибочно утверждает, что «она была верна ему в течение всей жизни». Главная коллизия рассказа в том, что «легкая тень той единственной женщины, ради которой стоило поехать – за несколько, в сущности, часов до наступления неотвратимой агонии – на юг, чтобы проститься с ней перед смертью»[136], была единственной иллюзией великого человека, чье сознание отличало «то невыносимое отсутствие каких бы то ни

[135] *Газданов Г.* Вечер у Клэр. М., 1990. С. 478.
[136] Там же. С. 494.

было иллюзий, в котором всякий другой человек должен был бы задохнуться и пустить себе пулю в лоб»[137].

Образ этой женщины – своеобразное и сильно трансформированное воплощение того начала, которое, всякий раз по-разному, воплощалось уже в газдановских Татьяне Брак, Клэр, видении из «Третьей жизни», Хане, которое связывалось у него с образом Lady Hamilton и которое также по-своему воплотилось в образе Ральди из «Ночных дорог». «В тот единственный раз, когда я ее видел, она произвела на меня впечатление детской прозрачности, – особенного соединения некоторой наивности, ума и несомненной душевной чистоты. И в конце концов, для того чтобы быть так любимой этим суровым и сумрачным человеком, нужна была непобедимая прелесть и необыкновенность и, может быть, еще нечто, что я не мог бы назвать иначе, чем душевной гениальностью. И такой она осталась в моей памяти – блистательным видением тех времен, когда я имел счастье еще не существовать»[138].

Но это была иллюзия; именно поэтому на обратном пути из Болье в Париж Тигр вспоминал «мрачные и зловещие» стихи Бодлера, которые они читали вместе, когда были счастливы, как «наивные и светлые». Год спустя рассказчик в одном из кафе Вильфранша встретил пьяную Христину, кухарку мадам, которая его не узнала, «и Христина рассказала мне, прерывая свой рассказ икотой и ругательствами, о том, какая у нее скупая хозяйка, как всю жизнь она меняла любовников, как последние годы она платила им все деньги, которые ей присылал ее бывший почти что муж, очень знаменитый человек и министр, который умер в прошлом году»[139].

Казалось бы, все ясно. Но дело здесь не в том, что разоблачена очередная мнимость этой жизни. За этой иллюзией парадоксально оказывается скрытой некая неведомая истинная подлинность, изначальная иллюзорная подоплека которой уже не имеет никакого значения. Великий, «суровый и сумрачный» человек, предельно свободный от каких бы то ни было иллюзий по поводу этого мира, сумел вопреки всему сохранить веру в нечто высшее, светлое, наивное, неподвластное случайности, мнимости, иллюзорности. Перед самой смертью он едет прощаться со своей единственной иллюзией, которая все же реальнее любой реальности, являющейся, по сути, маревом мнимостей и понятой им до конца. Человек побеждает здесь, потому что нечто сокровенное в нем неподвластно бесконечной скверне мнимостей: это

---

[137] *Газданов Г.* Вечер у Клэр. М., 1990. С. 494.

[138] Там же. С. 495.

[139] Там же.

торжество подлинного в человеке на пороге вечности. Именно поэтому рассказ Христины не произвел на повествователя «никакого впечатления и, конечно, ничего не мог изменить, хотя я думаю, что это была правда». Сокровенная суть открывается ему в том, что «всякая истина, сопоставленная с этим блистательным обманом, увядает и становится идеально ненужной»[140].

Появившуюся у Газданова «склонность к изображению всем известных лиц и к введению их в рассказ на правах персонажей вымышленных» Георгий Адамович вновь особо отметил в отклике на публикацию первых глав романа «Полет». Обзорные статьи критика появлялись вслед за выходом каждого очередного номера толстых журналов, и необходимость высказываться о произведениях крупных жанров, печатавшихся по частям из номера в номер, не имея перед собой полного текста, откровенно ослабляла его интерпретации, неизбежно дробившиеся на фрагменты и частности. После публикации первой части романа в «Русских записках» он однозначно отрицательно отреагировал на эту черту газдановской поэтики. Хотя на сей раз он не связывал ее исключительно с особенностями поэтики жанровой исторической литературы, ассоциации его уводили вновь в контекст русской литературы XIX в.: «Конечно, прецеденты бывали: в „Бесах" есть Кармазинов, например! Но надо сознаться, даже „Бесы" этим не украшены, – хотя Достоевский был гораздо сильнее увлечен своей ненавистью к Тургеневу, чем желанием добиться фотографической точности заодно с карикатурностью»[141].

Несмотря на обусловленную внешними причинами дробность и фрагментарность реакции, именно с появлением «Полета» (публикацию которого прервало начало второй мировой войны) у критика наметился решающий, качественный перелом отношения к особенностям поэтики газдановской прозы. Он так и не сформировался окончательно и не был отчетливо сформулирован, но проблески нового понимания в трех его статьях, где речь шла о романе, все же заметны. Анализируя образы персонажей, он характеризовал Сергея Сергеевича, одного из главных действующих лиц произведения, как одного из «тех двоящихся, неясных людей, из которых в огромной своей части состоит мир – и появление которых у писателя неизбежно, если он, писатель, зорко вглядывается в окружающее». Тут же, в скобках, Адамович по-новому размышлял о принципах построения образа в русской литературе: «Интересная была бы задача, – проследить... постепенную убыль общих „типов", наподо-

---

[140] *Газданов Г.* Вечер у Клэр. М., 1990. С. 495.

[141] *Адамович Г.* Литература в Русских записках // Последние новости. 29 июня 1939.

бие Чацкого или Обломова, и вторжение... живых, уклончиво-сложных характеров, которые порой тем расплывчатее, чем художник лучше их видит: от Тургенева к Чехову, например. Не на том ли основано впечатление большей психологической убедительности у Чехова, что человек в его созданиях всегда менее отчетлив, более противоречив, хотя у него это вовсе не природное превосходство над Тургеневым, а, вероятно, только „шаг вперед" в развитии писательской техники, вывод из толстовских уроков. Да и у самого Толстого замечательно, что главные его герои почти неизменно проигрывают в цельности и отчетливости по сравнению с лицами относительно эпизодическими: князь Андрей, конечно, менее ярок и закруглен, чем старик Болконский, Вронский, конечно, менее ярок, чем Стива Облонский, – именно потому, что менее скульптурен, с провалами, с какими-то пустыми, темными местами, которые как будто даже нарушают стройный психологический план!»[142].

«Меньшая отчетливость» человека у Чехова прямо связывается критиком, которому на протяжении всего десятилетия 30-х годов недоставало отчетливости у Газданова, не только с большей психологической убедительностью, но и с общей тенденцией эволюции внутреннего стиля. Об «органическом пороке» уже и речи нет, хотя критик подчеркивает, что это и не «природное превосходство», а результат эволюции «писательской техники». Пространные внутренние монологи главных героев Толстого – Андрея Болконского, Пьера Безухова, Анны Карениной – толстовская и достоевская «диалектика души» – действительно предсказывают модернистские исследования «временной текучести» личности, «смутные и колеблющиеся движения человеческой души», поток сознания и, с другой стороны и в определенной степени, эссеизированность литературы XX в. О постепенной «убыли общих типов» в истории искусства как общей тенденции писал Максим Горький в статье «Разрушение личности». Сохраняя свою приоритетную ориентацию на русскую литературную традицию, Адамович наконец нащупал ключ к преодолению синкретического ее восприятия, выделив некоторые внутренние различия, обусловленные эволюционной динамикой.

Впервые критик определил общую интенцию своего подхода как «попытку понять внутренний стиль (курсив мой. – *С. К.*) газдановских писаний». Конечно, резкого, разительного, качественного скачка в этом давно сформировавшемся сознании произойти не могло. По-своему, удивительно поэтично описывая

---

[142] *Адамович Г.* Литература в Русских записках // Последние новости. 29 июня 1939.

газдановский стиль, Адамович вновь акцентировал внимание на его чувственно-осязательной пленительности, но в его видении проявилось и нечто новое: «...природа сливается с внутренним миром человека, чувства в ней растворены, мысль спит – или дремлет, как бы ленясь и блаженно потягиваясь в своей дремоте. Фразы, одна другой эластичнее, закругленнее и мягче, бегут непринужденно. Нет ничего такого, на чем внимание было бы резко остановлено, – но все в целом полно звуков, запахов, света, хотя и кажется скорее сновидением, чем реальностью... В таком повествовании нечего „разбирать", – да и обращено оно не к разуму, а к чувству»[143]. Отмечая, что подобное глубочайшее слияние внутреннего мира человека с природой роднит газдановскую прозу с бунинской, критик в главе о Лоле Эне – на сей раз без обычной горечи, разве что с некоторой грустью – заметил присутствие иной традиции. Главу эту «как бы писал человек, по-прежнему одаренный и искусный, но совсем иначе настроенный.

Если его что-нибудь занимает, то, главным образом, скрытые „пружины", на которых держится общество и все общественные условности. Если его что-нибудь влечет, то по преимуществу – обнаружение разницы между понятиями „быть" и „казаться": цель, близкая сердцу многих французких моралистов и психологов»[144].

Историю внутренней трансформации Лолы, внутренне связанную с той же идеей обретения в своеобразной иллюзии – через вживание в нее, сживание с нею, растворение в ней – некой сокровенной подлинности, на сей раз получившей у Газданова открыто этическую и сентиментальную окраску, постепенно вытеснившую первоначальную иронию и карикатурность, Адамович охарактеризовал как «психологически шаткую и скорее привлекательную, чем убедительную историю Лолиного счастливого душевного просветления, основанного на внезапной любви к прежде ненавистному мужу»[145]. (Бандиту, погибшему в бандитской перестрелке.)

На сей раз это была критика по существу. Адамович привел точно выбранную цитату из романа и точно прокомментировал ее.

«„Это был ее последний и поздний расцвет, и человек, который захотел бы иметь о Лоле сколько-нибудь правильное суждение и изучил бы всю ее жизнь, но не знал бы о нескольких

---

[143] *Адамович Г.* Литература в Русских записках // Последние новости. 29 июня 1939.

[144] Там же.

[145] Там же.

последних месяцах ее существования, получил бы неправильное и одностороннее представление о ней... Это было похоже на то, как в очень старом и глухом здании в лесу, на берегу моря, ночью вдруг отворилось бы годами запертое окно, – и в мертвую тишину вдруг проникли бы многочисленные, до сих пор невидимые и неслышимые вещи: синее звездное небо, вечный бег океанской волны, крик неизвестной птицы, шум листьев на ветру, стремительный полет нетопыря".

Очень красиво! Но остается какой-то голословной гипотезой, без превращения в достоверность... смущает натяжка (или скачок)... Автор приглашает нас сделать психологическую догадку, но не находит сил для внушения, которое преодолело бы колебания.

Лола выдумала свою любовь, – и не совсем ясно, как могла выдумка обратить ту ложь, которой была ее жизнь, в правду»[146].

Здесь лишь отчасти критикуется художественный инструментарий, характерный для противоположного типа эстетики. Дело не в том, что писатель использует романтически-метафорическую, визионерскую лирическую характеристику, воссоздавая внутреннюю трансформацию Лолы, предпочитая ее реалистически-психологической. На этот раз, соединившись с открытым этическим пафосом откровенно моралистического духа, проявляющимся неприкрыто сентиментально, она действительно может производить впечатление оторванности от внутренней психологической фактуры образа (которое критик определил как «натяжку» или «скачок»). При всей магической пластичности газдановского стиля некоторая неудовлетворенность такой натяжкой вполне обоснована.

Критика Адамовича несводима к чисто эстетическим категориям, и упрощать его позицию во взаимоотношениях с Газдановым не следует. Мироощущение писателя он во многом критиковал с позиций ортодоксального христианства. Подобная, но прямо направленная против религиозного буддийского мироощущения, критика достаточно известна в литературе, непосредственно посвященной вопросам религии, теологии. Так, в работе диакона А. Кураева «Соблазн неоязычества» большое внимание уделяется критике эзотерической доктрины метемпсихоза. Автор пишет о том, что «внутренне языческий пантеизм логичен. Если быть язычником, нельзя не признать перевоплощения. Весь мир, весь космос божественно-материален. Из этой первостихии

---

[146] *Адамович Г.* Литература в Русских записках // Последние новости. 29 июня 1939.

выходят, в нее возвращаются, и почему же нельзя вновь вернуться? Конечно, можно и должно.

Но христианство и говорит, что мы выходим из этого первичного онтологического бульона, выходим навстречу той Единой Личности, которая вне себя создала нас и к которой мы должны прийти с определенным лицом, а не в составе того же бульона. А если по-фалесовски – „все есть вода", то да, без бесконечной и бессмысленной трансформации не обойтись. Можно только поставить идеал конечной и тотальной энтропии – и мечтать о дне, когда закончатся в мировом океане шатания всех всплесков энергии, и единая и самотождественная нирвана растворит в себе все порожденное безумием индивидуальных обособлений»[147].

Подвергая критике буддизм, А. Кураев приводит пространную цитату из «Философских сочинений» (Париж, 1982) А.Мейера, где в духе традиций апокалиптического сознания предлагается характерная оппозиция: «Есть только две мудрости в мире, – и только эти две мудрости и могут быть вечными, неотменимыми. Одна из них утверждает личность, другая – ее уничтожает. Никаких других универсальных мудростей нет: все остальное тяготеет к одному или другому из этих двух полюсов. Поэтому существуют лишь две религии, способные с достаточною силою выступать друг против друга: религия, ведущая в царство личностных духов, и религия, ведущая к полному погашению духа в Ниббеле. Бог, душа, мир – основные идеи первой; безличное бытие вне бога, преодоление „миража" (майи) и всякого полагания и себя и вне себя чего-либо – это основные лозунги второй. ...Ни сближения, ни примирения, ни синтеза, ни выхода в третье здесь быть не может. Кроме „или – или" нет здесь иного подхода...»[148]. И если подобная оппозиционность никак не тождественна тем противоречиям, которые лежат в основе непростой коллизии взаимоотношений Адамовича и Газданова, то без учета всей этой проблематики до конца ее осмыслить все же невозможно.

С одной стороны, газдановскому мироощущению достаточно близко то, на что в буддизме указывает А. Кураев: «В буддизме есть лишь некая Единая Энергия, безличная и даже не знающая, не рефлектирующая сама себя, и есть случайные сцепления разных ее всплесков. Некоторый пучок этих энергий, попавших некогда в сцепление между собой, и есть „индивидуальность" („личность", „монада"). ...Эти отношения сложились еще до возникновения человека. ...Единственный европейский фи-

[147] *Кураев А.* Соблазн неоязычества. М., 1994. С. 49.
[148] Там же. С. 49–50.

лософ, веривший в перевоплощение, – Лейбниц – в рамках этой доктрины имел полное право заметить, что в чашке кофе, которую он пьет, наверняка находятся несколько будущих людей»[149]. С другой стороны, открыто иронизировавший по поводу увлеченности доктриной метемпсихоза героини в уже послевоенном романе «Эвелина и ее друзья», Газданов, тонко пародировавший эзотерику и в «Воспоминании», был слишком трезвым в своем рационализме, чтобы не понимать, что «ничего, собственно, не перерождается, происходит не трансмиграция, а бесконечная трансформация комплекса дхарм, совершается перегруппировка элементов-субстратов, наподобие того, как в калейдоскопе те же частицы группируются в новые. Процесс такой перестановки происходит в силу безначальной инерции, и если не произойдет приостановки или пресечения движения, то колесо бытия автоматически должно продолжать свое вращение»[150]. Он понимал с рационалистических позиций, что «здесь нет никакого „переселения души". Есть лишь трансформация отдельных энергий, элементов личности. Некая энергия, входившая в состав моей жизни, продолжает свое движение и после меня. Эта картина не более утешительна для меня, чем базаровское рассуждение о лопухе, который прорастет на его могиле»[151]. Но при этом неоспоримо и то, что он всегда тяготел к синтезу, к синтетическому совмещению, усложненности точки зрения и, следовательно, образа автора. Именно поэтому ему могло быть, возможно, несколько тесно в пределах апокалиптической по духу оппозиционности (или–или), и на протяжении всего предвоенного десятилетия он предпринимал в творчестве попытки движения, отчасти, быть может, более близкие по духу принципам хинаяны (санскр.: «малая колесница», или «узкий путь» спасения), где, как известно, основное значение имеют личные усилия стремящегося освободиться от уз сансары путем восхождения к окончательному спасению (нирване) через множество промежуточных воплощений. Но это лишь гипотеза.

И в своей монографии, и в предисловии к голландскому изданию «Полета», и в послесловии к публикации романа в журнале «Дружба народов» (1993, № 9) Л. Диенеш говорит о «движениях души» (the movements of the soul), лежащих в основе сюжетно-фабульного своеобразия поэтики произведения, и о «чувственном очаровании мира» (the sensuous charm of the world), пронизывающем его внутреннюю атмосферу. Поэтика его действительно развернута по направлению к чувственной сфере

---

[149] *Кураев А.* Соблазн неоязычества. М., 1994. С. 51.
[150] Там же. С. 121.
[151] Там же. С. 52.

бытия. Из всех романов Газданова 30-х годов он ближе всего к классическому сюжету. Но при этом глубоко симптоматично и то обстоятельство, что близок он – именно к эдипову сюжету, во времена классической античности по-своему выразившему кризис полисного государства. И даже этот сюжет у Газданова оказывается, с одной стороны, несколько облегченным и сублимированным, эвфемистически-завуалированным (хотя просматривается и достаточно ясно), а с другой стороны, смещенным. И если в самом начале произведения предметом изображения становится детская ментальность, вызывавшая повышенный интерес со стороны как сюрреализма, так и фрейдистского психоанализа, то концовка его явно оборвана.

Черты эти в целом глубоко характерны для модернистского искусства, и дело не в том, что после войны, помешавшей публикации как «Полета», так и «Ночных дорог», писатель «охладел к своему детищу» и не стал завершать роман (хотя комментаторы собрания сочинений прозаика правы в том, что последние главы «Полета» явно конспективны и в них появляется вообще нехарактерная для Газданова скороговорка). Или не только в этом. Современные культурологи достаточно подробно и убедительно пишут о причинах подобной демонстративной незавершенности, связывая ее с особенностями эпохи. Так, О. Семенов, к примеру, в работе «Искусство ли – искусство нашего столетия?» обращает внимание на некоторые характерные для искусства XX в. особенности: «Мир отныне предстает безграничным и бесструктурным во временном и пространственном плане. Так, в романах Кафки, в принципе, нет ни начала, ни конца и даже смерть лишается привилегии быть концом. Именно поэтому два из них не закончены. Такие произведения и не могут быть закончены, они могут быть только оборваны. Демонстративно оборваны фильмы Антониони „Затмение" и „Красная пустыня", а „Приключение" и „Ночь" имеют формальный – так сказать, в эмоциональной партитуре, а отнюдь не в событийной и смысловой канве – конец. И вообще конец произведения теряет отныне значение финала. Можно даже сказать, что само понятие финала теряет смысл, становится архаизмом»[152]. Поскольку речь здесь идет явно о той смещенности роли начал и концов, которая была характерна еще для таких средневековых литературных жанров, как летописи (на что указывает и Ю. Лотман), и которая актуализировалась в особенностях модернистской литературы на очередном витке истории искусства, понимаемой как эволюция стилей, вряд ли вполне корректно было бы говорить об архаичности лишь классического финала: романтический смещен-

[152] Новый мир. 1993, № 8. С. 211.

ный, открытый, оборванный финал не менее архаичен. Но по сути автор прав, и наряду с романами Кафки и фильмами Антониони в приводимый им ряд можно включить и многие газдановские романы – и демонстративно оборванный «Полет», и отличающиеся явной романтической смещенностью ролей начала и конца «Ночные дороги».

К. Юнг в «Вотане» писал: «Наша мания рациональных объяснений, очевидно, укоренена в нашем страхе перед метафизикой: ведь обе эти крайности всегда были и остаются враждебными друг другу „неразлучницами". Посему любая неожиданность, надвигающаяся на нас из тьмы, представляется нам либо как приходящее извне и поэтому реальное, либо как галлюцинация, то есть нечто ложное. В уме современного человека лишь в последнее время забрезжила мысль о том, что нечто, не приходящее извне, также может быть реальным и истинным»[153]. Если после «Третьей жизни» с общей развернутостью ее поэтики по направлению к сферам метафизическим у Газданова в целом ряде вещей вновь важную роль играет рационализм, рациональные мотивационные обоснования, соединяющиеся затем с романтическим поиском того несказа́нного, что ускользает от рационализма, а также с романтической иронией и «буддийским» мироощущением, то в «Вечернем спутнике» вновь явственно звучит «мысль о том, что нечто, не приходящее извне», не только «также может быть реальным и истинным», но может быть более реальным – подлинным; причем в общем не новая для писателя мысль эта звучит именно по-новому, не так, как она звучала, к примеру, в «Водяной тюрьме». На новом витке творческой эволюции мысль эта далее своеобразно пародируется в «Полете» и «Ночных дорогах» – в образах таких разных персонажей, как Слетов с его «неисчерпаемой верой в любовь с большой буквы»[154], Васильев с его манией преследования – всей этой «последовательностью убийств, которую он столько лет носил в себе», всем этим «безмолвным ужасом его воображения»[155], Федорченко с его вопросами о том, что если Васильев «что-то думает, значит, то, что он думает, существует?»[156]. Etc.

Во многом с рационалистических позиций в «Ночных дорогах» своеобразно пародируется пробуждение Федорченко, требующего объяснить ему, «зачем мы живем»: «Вы меня тоже не понимаете. Поймите, – сказал он, повысив голос и ударив кулаком по стойке, – все, что я люблю в этом мире, это вот там, – и

---

[153] К.-Г. Юнг о современных мифах. М., 1994. С. 220.
[154] *Газданов Г.* Собр. соч. М., 1996. Т. 1. С. 319.
[155] Там же. С. 547.
[156] Там же. С. 550.

он уставился в потолок. Я невольно поднял голову и увидел слегка закопченную известку, лепные вазы и круглые электрические лампы.

– Вот эта безмятежность ночного неба, – сказал Федорченко, – вот к чему у меня душа тянется. А люди! я их презираю»[157]. Здесь же очевиден элемент своеобразной пародии на романтическую двоемирность. Но при этом – параллельно – в «Полете» пародируется рационалистичность Людмилы, которая «была лишена любви и сожаления», как и в «Ночных дорогах» какая-то фригидная рационалистичность Алисы, а пародия на доведенный до автоматизма рациональный уклад, оборачивающийся абсурдом, принимает отчасти даже сюрреалистический характер во вмонтированном в текст романа фрагменте-антиутопии, выдержанном, по единодушным наблюдениям комментаторов, во многом в кафкианском духе. Многократное калейдоскопическое по духу чередование и наложение планов в поэтике двух завершающих декаду 30-х годов романов создает общий перламутровый характер рисунка повествования, придавая ему черты полифонии, развернуто подтверждая это качество поэтики газдановской прозы в его зрелом проявлении у писателя.

Г. Адамович успел откликнуться на публикацию в «Современных записках» – параллельно «Полету» в «Русских записках» – начала романа «Ночные дороги» (эта публикация также была прервана войной). Критик сразу же обратил внимание на особенности хронотопа произведения – атмосферу газдановского Парижа, где происходят «блуждания по городу, встречи с чудаками и пьяницами, беседы с людьми, ночью живущими, а днем спящими; мир причудливый и совсем особый, где рядом с деловитым рабочим, пьющим у прилавка горячее молоко, может оказаться, кто знает, и Верлен!»[158].

Уже после выхода романа отдельной книгой в 1952 г. А. Слизской в опубликованной на страницах журнала «Возрождение» рецензии также писал об этой атмосфере, отмечая, что «отказать автору нельзя ни в таланте, ни в наблюдательности; портреты и зарисовки проституток и алкоголиков, сутенеров, наркоманов и развратников удачны, остры и точны»[159]. Указывая на отсутствие сюжета, критик воспринимал книгу как обрывочное «мелькание чужих драм, кусков человеческой жизни, ночных сцен, специальных характеров, профессий и людей»,

---

[157] *Газданов Г.* Собр. соч. М., 1996. Т. 1. С. 548.

[158] *Адамович Г.* Современные записки. Кн. 60-я. Часть литературная// Последние новости. 17 августа 1939.

[159] *Слизской А.* Из новейшей художественной литературы// Возрождение. 1953, № 29. С. 180.

предъявляя автору упреки этического характера в нарциссизме и отсутствии сочувствия и любви к своим персонажам.

Атмосфера газдановского Парижа, традиционно связанная с атмосферой Петербурга Достоевского и Блока (в свою очередь восходящей к причудливому миру Петербурга гоголевского «Носа» и «Невского проспекта» и пушкинского «Медного всадника») и художественным миром бальзаковского и фантасмагорического бодлеровского Парижа, воспринималась критиком поверхностно и только в одной плоскости: Адамович в своем кратком первом отклике прочувствовал ее значительно более глубоко. Особенности модернистской поэтики романа, содержащего в себе все же пунктирно намеченные сюжетные линии (судьба Ральди и Алисы, история Федорченко и Сюзанны и т. д.), также не были раскрыты Слизским, ограничившимся пафосными, патетическими и поверхностными этическими претензиями, необоснованными и порожденными недостаточно глубоким проникновением критика в художественную структуру романа, в его внутренний мир.

Хотя роману предпослано авторское предупреждение о том, что все действующие лица и персонажи книги вымышлены, Л. Диенеш в своей монографии отмечает в нем наличие целого ряда реальных исторических прототипов: Платон – известный парижский клошар по прозвищу Сократ; Жанна Ральди – известная куртизанка Жанна Бальди, газетная заметка о смерти которой сохранилась в газдановских архивах, и т. д. Таким образом, в романе проявляется та особенность поэтики, которую Адамович в свое время назвал опорой на газетную хронику и введением в произведение реальных исторических лиц на правах персонажей вымышленных.

Американский славист выделяет также социальность романа как новый для Газданова аспект поэтики, некую новую для писателя ее окрашенность, не проявлявшуюся у него прежде. Однако социальность эта у Газданова проявляется весьма своеобразно: не в марксистском, а скорее в бергсонианском ракурсе. Определяется она не такими понятиями, как «классовая борьба», а скорее тем, что А. Бергсон определял в своей работе «Два источника морали и религии» (1932) как «давление и стремление». Французский философ, считавший, что «моральная жизнь будет жизнью рациональной»[160], писал в этой работе, ставшей его последним трудом, о том, что «обязанность, которую мы находим в глубине нашего сознания и которая на самом деле, как указывает само слово, связывает нас с другими членами

[160] *Бергсон А.* Два источника морали и религии. М., 1994. С. 91.

общества, – это связь того же рода, что и та, которая объединяет между собой муравьев одного муравейника или клетки одного организма. Это форма, которую указанная связь приняла бы в глазах муравья, ставшего умным, как человек, или же органической клетки, ставшей такой же самостоятельной в своих движениях, как умный муравей»[161]. Если история семейной четы, решившейся на зверское убийство с целью ограбления для того, чтобы получить возможность открыть бакалейную лавку и стать добропорядочными буржуа, еще вполне объяснима с марксистской точки зрения, то история нищего, после смерти которого в груде хлама, составлявшего его имущество, обнаружили целое состояние, которое вполне могло позволить ему изменить жизнь вместо того, чтобы продолжать бродяжничать и побираться, с рационалистических социологических позиций необъяснима. История эта скорее иллюстрирует тот случай, когда приходится иметь дело с давлением некой корпоративной морали, неким притяжением определенного жизненного уклада, в поле которого неизменно пребывал этот человек, как муравей в своем муравейнике. Своеобразная корпоративная «мораль» во всем «блеске» своего абсурда предстает и в том эпизоде, где оборванный негр с презрением говорит о проститутке, которая «была такая пьяная вчера ночью», что никак не могла «сесть сверху как следует», когда «ее клиент сидел и ждал ее» в том квартале Парижа, где «работать» приходилось «на скамейках» вследствие материального положения клиентов, которым снять комнату было не по карману, и при этом особенно «обличитель» упирает на то, что «было просто стыдно смотреть на это, месье»[162], имея в виду неспособность женщины «в таком состоянии делать свою работу».

В романе явственна критика современного буржуазного общества, но отнюдь не с марксистских позиций: «...после ужасного фабричного стажа, позже, в университете, когда я слушал лекции профессоров и читал книги, необходимые для курса социологии, который я сдавал, меня удивляло глубочайшее, неправдоподобное несоответствие их содержания тому, о чем в них шла речь. Все, без исключения, теоретики социальных и экономических систем – мне это казалось очевидным – имели очень особенное представление о так называемом пролетариате, который был предметом их изучения; они все рассуждали так, как если бы они сами – с их привычкой к культурной жизни, с их интеллигентскими требованиями – ставили себя в положение рабочего; и путь пролетариата представлялся им неизбежно чем-

---

[161] *Бергсон А.* Два источника морали и религии. М., 1994. С. 88–89.
[162] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 608.

то вроде обратного их пути к самим себе. Но мои разговоры по этому поводу обычно не приводили ни к чему – и убедили меня лишний раз, что большинство людей не способны к тому титаническому усилию над собой, которое необходимо, чтобы постараться понять человека чужой среды, чужого происхождения и которого мозг устроен иначе, чем они привыкли себе его представлять»[163]. Корпоративная мораль здесь словно бы еще раз подтверждается корпоративным мировоззрением, носители которого столь же похожи на муравьев в муравейнике.

Тоталитарным режимам в романе посвящены не менее резкие слова, чем миру буржуазной системы ценностей, и в этом Газданов по-своему близок позициям Камю или Мерло-Понти, изложенным ими в философских сочинениях уже позднее, т. е. своеобразно предвосхищает эти точки зрения. Но к политическим дискуссиям и всякой вообще политической деятельности в этом романе, являющемся, пожалуй, наиболее эссезированным из всех произведений 30-х годов у Газданова, проявляется не просто отрицательное, скептическое отношение, но и стремление к пародийному развенчанию. Особенно наглядно это демонстрируется в эпизодах, где рассказывается об Иване Петровиче и Иване Николаевиче: «Они сидели друг против друга, за столиком этого маленького ресторана, после обеда, стоившего каждому из них около восьми франков, оба плохо одетые, в потрепанных пиджаках, в рубашках не первой свежести, в штанах с трагической бахромой внизу, и спорили о государстве, гражданами которого они не состояли, о деньгах, которых они не имели, и о баррикадах, которых они не построили бы»[164]. И здесь проблема перемещается в характерный для поэтики газдановской прозы второй половины 30-х годов ракурс. Как и старичок-экономист, сторонник «классических и архаических концепций», который был «совершенно непримирим в понимании экономической структуры общества» и никак не хотел признать, что «злополучный закон спроса и предложения» может подвергнуться сомнению, потому что «это бы значило зачеркнуть сорок лет... научной работы», и экономические законы, управляющие обществом «в его изложении напоминали грамматику какого-то несуществующего языка»[165], так и Иван Петрович с Иваном Николаевичем – «и, в конце концов, почти все посетители» того ресторана, где разворачивались их бесконечные дискуссии о роли государства и частного капитала в политике и жизни общества, – жили «в воображаемых мирах, и чего бы речь ни коснулась, прошлого

[163] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 518–519.
[164] Там же. С. 615–616.
[165] Там же. С. 519.

или будущего, у них были готовые представления об этом, мечтательные и нелепые и всегда идеально далекие от действительности»[166].

Диалогизированные отношения рассказчика и Платона – это еще одна сюжетная линия, пунктирно пронизывающая калейдоскопическую архитектонику романа. Во время одной из последних встреч с Платоном в его высказываниях происходит, по существу, остранение от того круга ценностей, роль которого для Газданова еще на предыдущем этапе творческой эволюции была весьма и весьма значительной. «Каждый раз, за то время, в течение которого я с ним не разговаривал, в промежутках многодневных или многонедельных пауз, происходила очередная катастрофа в его суждениях: исчезали то философия, то живопись, то поэзия, то скульптура. – Карпо был, в сущности, довольно жалкий человек. Паскаль был просто больной, вы это знаете так же хорошо, как я; и что значит, скажите, пожалуйста, весь этот бред об Иисусе Христе? и что значит эта фраза, почти страшная по своей банальности, вы знаете, знаменитая фраза – мы умрем в одиночестве? А стул на краю бездны, который он видел? А это глупейшее „вечное безмолвие бесконечных пространств" – что нам до этого безмолвия, скажите на милость? Клинический случай? – да. Материал для анализа в области буйных помешательств? – да. Но только не философия и не наука, будем же, наконец, говорить серьезно. – И последним исчезновением... было исчезновение музыки. Да и что бы мы с ней стали делать? Мы ее не слышим, она нам так же не нужна, как пещерному человеку не были нужны картины Ренессанса»[167]. И хотя, разумеется, в романе это не выражение точки зрения героя-повествователя, подобные высказывания его диалогического партнера весьма симптоматичны в плане общей тенденции к усложнению образа автора и перехода одних воззрений в другие, по сути противоположные им.

В 1964 г. Газданов писал об этой своей книге А. Хадарцевой: «Там несколько мест, которые можно было бы вырезать без особого для нее ущерба. В том виде, в каком она вышла, она не вполне соответствует рукописи. В оригинальном тексте большинство диалогов – на французском языке, причем не академическом, а языке парижского дна. Но перевел эти диалоги на русский язык я сам по просьбе издательства, только вместо того, чтобы поместить их в виде сносок, издатели французский текст просто ликвидировали и заменили русским. Беда в общем небольшая, т. к. средний русский читатель все равно обращал-

[166] *Газданов Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 616.
[167] Там же. С. 638.

ся бы к русскому переводу, не все же обязаны знать парижское арго»[168]. Ликвидированная издателями двуязычность аутентичного текста романа безусловно является одной из характерных особенностей газдановской поэтики, генетически связанной с двумя традиционными источниками. В том случае, если текст рукописи все же сохранился, остается надежда на воссоздание этой особенности произведения.

В целом художественную систему прозы Газданова во второй половине 30-х годов отличает примат стиля над сюжетом. Поэтике ее присущ определенный динамизм и отсутствие выраженного тяготения к тем или иным эстетическим канонам: ее характеризует общая модернистская эстетическая многоплановость. Роль основополагающих элементов поэтики приобретают образ автора и образ идеи. Усложнение образа, процесс которого ощутим уже в романе «Вечер у Клэр», во второй половине предвоенного десятилетия зрело проявляется в особенностях своеобразной полифонии этой прозы; особенности образа идеи внутренне предопределяют динамичность поэтики. Притом что ей по-прежнему присущи многие романтические черты, она не укладывается исключительно в типологические пределы романтической эстетики: романтическое двоемирие пародируется («Смерть господина Бернара», «Воспоминание», «Хана»), а динамичность усложняется и выходит за пределы идеи поступательного движения; сам поступательный характер движения изменяется, а точнее, внутренне соединяется с динамичностью совершенно иного рода, присущей скорее динамике становления («всегда становиться, но никогда не быть»). Романтическая идея поступательного движения и классическая идея становления, таким образом, соединяются в сложном образе идеи, предопределяя особенности поэтики прозы, в которой противоположности сходятся в одно и переходят одна в другую. Становление оказывается способным оборачиваться остранением, процесс как психическая реальность – трагически лишенной цели и смысла длительностью; сюжет словно бы соединяется с бессюжетностью (историчность тяготеет к переходу в свою противоположность – аисторичность и отсутствие ощущения «когда»), и границы между одним и другим оказываются «смутными и тенеподобными»; мифологичность мимикрирует под фабульность; обнаруживается «призрачность того, что мы называем личностью» (а с другой стороны, «природа сливается с внутренним миром человека»); рациональное и иррациональное в своей неразрывности словно бы обретают способность меняться ролями («все в целом полно

[168] Литературная Осетия. 1988, № 71. С. 103–104.

звуков, запахов, света, хотя и кажется скорее сновидением, чем реальностью»).

При этом газдановской прозе в полной мере оказываются присущими не только такие черты, как эссеизированность («История одного путешествия», «Ночные дороги» и др.) и опора на материалы газетной хроники («Исчезновение Рикарди», «Вечерний спутник»), обнаруживавшиеся в ней и раньше (равно как и элементы двуязычия, вновь лишний раз указывающие, с одной стороны, на два традиционных источника этой прозы, а с другой – на стремление к выходу за пределы монологичности), но и введение в повествование «реальных лиц на правах персонажей вымышленных» («Вечерний спутник», «Полет»), а также своеобразная социальность («Ночные дороги»).

Заключение

Некоторые итоги и выводы

Творческую эволюцию Г. Газданова 20-х–30-х годов условно можно разделить на три этапа. Первый включает в себя дебютные рассказы «Гостиница грядущего» (1926), «Повесть о трех неудачах» (1927), «Рассказы о свободном времени» (1927), «Общество восьмерки пик» (1927) и «Товарищ Брак» (1928), представляющие определенное художественное единство и отличающиеся рядом общих поэтико-стилевых особенностей. Как художественное явление дебютная проза Газданова тяготеет к инверсионно-манихейскому типу культуры: ей присуща идея бинарной оппозиционности Добра и Зла, Жизни и Смерти, Света и Мрака (смерть, к примеру, в «Повести о трех неудачах» воспринимается рассказчиком как «личное оскорбление»). Однако при этом уже в дебютных рассказах подспудно возникает стремление к выходу за пределы этого типа культуры: если в противопоставлении апокалиптического сознания (Илья Аристархов в «Повести о трех неудачах») и нигилистичности (Аскет в «Рассказах о свободном времени») идея бинарной оппозиционности проявляется достаточно недвусмысленно, то не менее последовательно начинает заявлять о себе и стремление к остранению (как одно, так и другое оппозиционные начала подвергаются сомнению: апокалиптичность Ильи Аристархова оказывается чреватой безумием и смертью, саморазрушением; нигилистичность Аскета оборачивается своеобразной трансформацией аскезы в дендизм, порыв к подлинности – растворением в мнимости, бунт и стремление к духовной свободе – деградацией к эстетской позе и примирению с духовным рабством и деспотизмом). Проявлениями общей идеи бинарной оппозиционности оказываются идеальное и материальное начала, так или иначе доминирующие в образах Софьи и Маруси («Повесть о трех неудачах»), Джэн и Маруси-упади («Общество восьмерки пик»). Подобно тому как оппозиционные начала в результате своеобразно сближаются в итогах драматической метаморфозы Аскета и траги-

ческой судьбы Ильи Аристархова, столкновение идеального и реального оборачивается драмой метаморфозы Розы Шмидт («Рассказы о свободном времени») и трагедией главной героини рассказа «Товарищ Брак» (в известном смысле, почти буквально по-ницшеански порожденной «духом музыки»).

Дебютные рассказы экспрессионистичны, но при этом содержат и элементы авангардной кубистической (сферической) и посткубистической эстетики. Их зачастую подчеркнутая и даже имажинистская по духу экспрессионистичность по-своему оппозиционна их же геометричности; оппозиционность эта и противопоставление апокалиптического и нигилистического типов сознания вообще оказывается в ранних рассказах известным проявлением изоморфности разных уровней художественной системы (идеи и стиль). Дебютная газдановская проза проникнута гуманистическим пафосом, ей присуще определенное моралистическое звучание; наличие таких кочующих из произведения в произведение персонажей, как Володя Чех («Повесть о трех неудачах», «Рассказы о свободном времени») и Сергеев («Повесть о трех неудачах», «Товарищ Брак»), лишний раз косвенно свидетельствуя о том, что она являет собой некое художественное единство, придает ей черты эстетики комедии дель арте (равно как и наличие таких однотипных женских персонажей, как Екатерина Борисовна из «Рассказов о свободном времени» и Маруся-упади из «Общества восьмерки пик»); эпизодически в ней обнаруживаются черты символистской техники (образ «женщины прямых линий» в «Повести о трех неудачах»), а также стремление к изображению реалистических характеров (мадам Шуцман в «Повести о трех неудачах»). При всей внешней пестроте конгломеративной соединенности различных эстетических качеств каждое из них так или иначе тяготеет к одному из двух полюсов фундаментальной оппозиции (рационального – иррационального; классического – романтического).

Внешняя художественно-стилевая усложненность в дебютных рассказах и их композиционная усложненность, монтажность и фрагментарность также по-своему изоморфны. При этом вся художественная система Газданова даже на исторически минимальном в своей краткости дебютном отрезке динамично эволюционирует. Если композиционная структура «Гостиницы грядущего» двоична, то в «Повести о трех неудачах» и «Рассказах о свободном времени» это уже трехчастная структура, осложненная элементами коллажа (текст в тексте), вновь встречающимися в тяготеющей к внешней эксцентричности, но все же в общем и более цельной композиции «Общества восьмерки пик».

Еще более цельной, хотя также не лишенной некоторой эксцентричности, выглядит композиция «Товарища Брак», где, кроме всего, на смену присущей более ранним вещам порой чрезмерной и имажинистской по духу метафоричности, высмеянной позднее Газдановым в рецензии на «Бритого человека» Мариенгофа (Воля России. 1930. № 5–6), приходит аллегоричность, а композиционная трехчастность трансформируется в особенности внутренней архитектоники на уровне системы образов персонажей. Конец дебютного периода творчества знаменуется тенденцией к большей романтизации эстетики: к этому времени, кроме всего, складывается один из сквозных мотивов творчества 20-х–30-х годов – романтический культ Вечной Женственности, любви к Прекрасной Даме, начавший оформляться уже в «Обществе восьмерки пик» (Джэн) и отчасти в «Рассказах о свободном времени» (Роза Шмидт).

Тенденция к выходу за пределы манихейской оппозиционности Добра и Зла более определенно начинает проявляться в рассказе «Товарищ Брак», система образов персонажей которого не укладывается в границах фундаментальной оппозиции, принимая своего рода калейдоскопический характер. Если Сергеев остается воплощением зла, то со своей противоположностью Лазарем Рашевским он сходится в том, что каждый из них так или иначе оппозиционен генералу Сойкину, «соединяющему» также (хотя и совсем иначе) ироничного рационалиста Вилу и такого идеалиста и романтика, каким в рассказе является герой-повествователь. Каждый из этих двух последних (вкупе с генералом Сойкиным составляющих своего рода аллегорическую троицу) оппозиционен как Лазарю Рашевскому, так и Сергееву. При этом соединение рационального и иррационального, реального и идеального, довольно гармонично осуществляющееся, так сказать, «внутри» троицы (когда вместо бинарной оппозиционности возникает структура, в которой представлена опосредующая медиативность), при калейдоскопическом соединении Татьяны Брак, Сергеева и Лазаря Рашевского приобретает характер трагического столкновения, влекущего за собой наряду с актуализацией классической манихейской инверсионности (когда погибшая героиня впервые обретает вызывающе «живые» черты) возникновение ситуации «перегруженности культурно-бессознательного», «сброса» и «отката» к «первотектонам» (апокалиптическая по духу образность предфинального фрагмента), в результате которого, кроме всего, теряет актуальность идея инверсионно-манихейской фундаментальной оппозиционности (смерть Сергеева и Лазаря Рашевского наряду с гибелью Татья-

ны Брак) и остается идея опосредующей медитативности с ее ориентацией на восприятие реальности как поля смыслов.

Хотя синтаксические, интонационные особенности газдановской прозы начинают изменяться уже в рассказе «Товарищ Брак» (и начало этих изменений по-своему указывает на изоморфность некоторых стилистико-языковых, идейно-тематических и сюжетно-фабульных особенностей, также начинающих преображаться в этом произведении), с появлением рассказа «Превращение» (1928) резко, качественно изменяется как стиль, так и вся художественная система Газданова. В произведении этом, открывающем новый эволюционный этап, начинает звучать сквозная в дальнейшем для творчества писателя «тема пробуждения от жизни». Наглядно и последовательно проявляется тенденция к романтизации эстетики. Усложнение образа героя, по-своему проявившееся в аллегоричности «Товарища Брак», принимает внутренний характер и складывается в тенденцию, получающую в дальнейшем развитие в романе «Вечер у Клэр» и в других произведениях. В изображении окружающего мира появляются импрессионистические черты (атмосфере гостиничной жизни присущи неопределенность, хрупкость, нетождественность своей видимости), играющие значительную роль и в изображении внутреннего мира героя-повествователя (подвижность, визионерские «путешествия» сознания). Вместо фундаментальной оппозиции Добра и Зла возникает своего рода постницшеанская ситуация «по ту сторону добра и зла»; вместо оппозиционности Жизни и Смерти ситуация встречи со смертью, кроме всего, становится для Аполлоныча пробуждением от жизни (границы между жизнью и смертью оказываются «смутными и тенеподобными»). Сюжетно-фабульные особенности не сводятся исключительно к оппозиционности «двух типов сознания (полемических по отношению друг к другу): „сквозной" для всей прозы художника тип героя, одержимого и навсегда зачарованного идеей смерти, и противопоставленная ему позиция мужественного стоицизма, всегда свойственная лирическому герою»[1]. Образы героя-повествователя, в сознании которого визионерские трансы-путешествия и фантазии, пародирующие наивно-гармоничную рационалистическую укладность, действительно соединяются со стоицизмом (который в эпизоде «страшного сна» в рассказе можно рассматривать, с другой стороны, и как своего рода фатализм, смирение перед тем, что предопределено) и предрасположеннос-

---

[1] *Матвеева Ю.* Художественное мышление Гайто Газданова// Автореф. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Екатеринбург, 1996. С. 16.

тью к рационализму (чтение «Кандида» в известном смысле противопоставляется, с другой стороны, как соприкосновение с метареальностью искусства, – реальности «восстаний, революций и массы других мелких событий»), и Аполлоныча, в определенном смысле действительно «зачарованного» (а точнее, преображенного) встречей со смертью, но в финале предстающего в качестве типичного носителя рационального уклада жизни, не умещаются в рамки подобной оппозиционности. Каждый из них внутренне сложнее обоих оппозиционных начал; сюжетно-фабульные особенности рассказа представляют собой выраженное проявление опосредующей медиативности. На втором эволюционном этапе при общей значительной романтической окрашенности эстетики (активизация мифологического аспекта повествования; черты магического реализма; приобретающее в ряде случаев формально-жанровый характер обращение к мотивам двойничества; романтическое двоемирие и т. д.) начинает проявляться стремление к внутренней эстетической двуплановости и двурефлективности. На пути к ее обретению эволюция Газданова в определенном смысле принимает характер своего рода маятникового движения. После романтического «Превращения» появляется рассказ «Мартын Расколинос» (1929), где своеобразный остраненный взгляд на романтически-иррациональное, правополушарное сознание соединяется со стремлением к изображению реалистического характера. (При этом сохраняется общая ориентированность на опосредующую медиативность как основополагающий принцип: оппозиционность Мартына и Анюты не сводится к частному проявлению фундаментальной оппозиции Добра и Зла; противоположности семантических полей в истории Мартына как героя-действователя оказываются, в конечном счете, мнимыми). Амплитуда колебаний этого маятника наглядно проявляется в разбросе поэтико-стилевых особенностей рассказов 1930 г. («Водяная тюрьма», «Черные лебеди», «Гавайские гитары», «Авантюрист», «Пленник»), где зачастую обнаруживаются черты как рационалистического агностицизма, так и гностицизма и эзотеризма; как реалистического психологизма, так и лирического визионерства; как экспрессионистической гротесковости, так и импрессионистической зыбкости и где устойчиво проявляются элементы сюрреализма, техника «потока сознания», карнавализированность. Одной из основополагающих идей, предопределяющих особенности художественной системы Газданова, становится идея амбивалентности, многообразно проявляющаяся как в произведениях, соединяющих различные художественно-стилевые особенности («Авантюрист»),

так и в вещах с более выраженным тяготением к той или иной жанрово-стилевой оформленности (в карнавализированной и сюрреализированной «Водяной тюрьме» это соединение визионерства, связывающего сюрреализм, по наблюдению Камю, с традицией Рембо, и бретоновского автоматизма; в не менее карнавализированных «Гавайских гитарах» – двуединство потока сознания и потока внешней реальности и т. д.). И сознанию человека, и окружающему миру в газдановской прозе этого периода зачастую оказываются внутренне присущими черты амбивалентности: не оппозиционность, но неразрывное внутреннее двуединство противоположностей. Именно идея амбивалентности во многом определяет модернистскую двурефлективность и двуплановость ее эстетики.

В романе «Вечер у Клэр» – центральном произведении второго эволюционного этапа (конец 20-х–середина 30-х годов) – происходит усложнение образа главного героя, генетически наследующего не два качества, но сложное переплетение качеств. Внутренне образ этот тяготеет к «категориальной типологии» образа героя-повествователя, рассказчика, автора, выходя за пределы категориальной однозначности. Усложняется общая точка зрения на основные вопросы бытия и творчества. Эстетическая двуплановость начинает приобретать черты многоплановости. Как на уровне композиции макроструктуры (сюжет), так и на микроуровне композиции фразы произведение тяготеет к симфонизму и полифонии. Хотя ростки этой тенденции обнаруживаются уже в рассказе «Превращение», в романе они начинают принимать отчетливо выраженный характер; начинается также та «игра на разрушении сюжета», которая во многом восходит к стернианской традиции, в свое время серьезно повлиявшей на формирование некоторых особенностей русской литературы XIX в. Тенденция к усложнению точки зрения на основные вопросы предопределяет начало трансформации основных элементов художественной системы. Романтические мотивы двойничества («Фонари»), культа Вечной Женственности, любви к Прекрасной Даме («Вечер у Клэр»), противопоставления определенному укладу жизни путешествия как образа жизни («Великий музыкант») к середине 30-х годов начинают порой звучать в пародийном ключе («Железный Лорд», «Водопад»). Пересматривается роль и значение иррационального и рационального, субъективного и объективного (если в «Вечере у Клэр» важнейшую роль играет мир сокровенного «второго существования», то для «Истории одного путешествия» характерно стремление к передаче «чувственного очарования мира», об-

щая развернутость навстречу очарованию всего «видимого, слышимого и осязаемого мира»). При этом в газдановской прозе обнаруживается стремление к соединению жанров высокой и массовой литературы («Мэтр Рай», «Исчезновение Рикарди» и др.), а также тенденция к эссеизации, развившаяся во второй половине десятилетия.

На третьем эволюционном этапе (вторая половина предвоенного десятилетия) тенденция к трансформации основных элементов художественной системы принимает последовательный характер. При общем достаточно серьезном отношении к эзотерическим идеям появляется тонкая пародия на эзотеризм («Воспоминание»); пародируется романтический мотив двойничества, романтическое двоемирие («Смерть господина Бернара»); идея пробуждения от жизни, ставшая у писателя одним из сквозных мотивов творчества, приобретает иное звучание (если в «Фонарях» и целом ряде других произведений с пробуждением, при всей его мучительности, связывается некая перспектива преображения, то для главного героя рассказа «Освобождение» Алексея Степановича «эти минуты пробуждения» оказываются «самыми скверными в жизни»). Тенденция к остранению от своего рода атрибутов романтической эстетики, притом что в целом очевидно все же известное тяготение Газданова к романтическому типу художественного сознания, является симптомом кардинального усложнения общей точки зрения, предопределяющего трансформацию основных элементов художественной системы и акцентов в их внутренних взаимоотношениях. Подспудно утверждается в качестве одного из основополагающих принцип примата стиля над сюжетом. Поэтике оказывается внутренне присущ определенный динамизм и отсутствие выраженного тяготения к тем или иным эстетическим канонам; характерной особенностью становится общая модернистская многоплановость. Выход за пределы романтических эстетических канонов не означает автоматического перехода к классическим, и наоборот; принцип опосредующей медиативности во внутренней идеологии художественной системы играет основополагающую роль (драматическое начало в рассказе «Хана» не вытесняется типологически противоположным лирическим, но сопрягается с ним через систему тонких идейно-философских опосредований; в определенном смысле к газдановской прозе во многом оказывается применимо высказывание одного из современников Камю о том, что «в его лирике слишком много философии, а в философии – слишком много лирики»).

Роль основополагающих элементов поэтики приобретают образ автора и образ идеи. Усложнение образа автора с одновременным повышением его значения (не в плане монологизации, но в ракурсе «радикального изменения авторской позиции», предполагающего «огромную силу поэтического творчества»), процесс которого ощутим уже в романе «Вечер у Клэр», на третьем эволюционном этапе зрело проявляется в особенностях своеобразной полифонии и контрапункта этой прозы. Особенности образа идеи (когда «одно воззрение переходит в другое, совершенно не связанное с ним», являя собой, «как в перламутре, все переливы цветов радуги») при общем повышении его значения во многом предопределяют внутреннюю динамичность поэтики, оказывающейся уже, перефразируя Мерло-Понти, «нацеленной не на систему, а на целостную рефлексию, стремящуюся заставить говорить бытие» [2]. Романтическая идея поступательного движения внутренне соединяется с классической идеей становления, противоположности сходятся в одно и переходят одна в другую, выражая ту длительность, которая – «не только изменение, становление, подвижность, она – бытие в самом жизненном и активном смысле. Время не ставится на место бытия, оно понимается как рождающееся бытие, и теперь уже времени необходимо иметь дело с целостным бытием» [3]. Становление оказывается способным оборачиваться остранением, процесс как психическая реальность – трагически лишенной цели и смысла длительностью; сюжет зачастую оказывается либо смещенным, незавершенным, демонстративно оборванным («Полет»), либо словно бы соединенным с бессюжетностью (историчность тяготеет к переходу в свою противоположность – аисторичность и отсутствие ощущения «когда»); мифологичность мимикрирует под фабульность; семантические поля при всей укладной противоположности сходятся в одно в том смысле, что так или иначе вызывают реакцию остранения героя-действователя («Бомбей»); субъективное и объективное, иррациональное и рациональное в своей неразрывности словно бы обретают калейдоскопическую способность непрерывно меняться ролями («призрачность личности» оборачивается слиянием «природы с внутренним миром человека»; «все в целом полно звуков, запахов, света», но при этом «кажется скорее сновидением, чем реальностью»); нечто, казалось бы, изначально иллюзорное способно оборачиваться великой подлинностью, а объективно-реальное на поверку зачастую оказывается мнимостью («Вечерний спутник», «Освобождение»). При этом принцип опосредующей медиативности, вооб-

---

[2] *Мерло-Понти М.* В защиту философии. М., 1996. С. 173.
[3] Там же. С. 172.

ще характерный для «целостного разумения», проявляется как в эссеизированности, зачастую создающей тот общий фон и ту общую атмосферу, которая скорее связывает, чем сталкивает противоположности («Ночные дороги»), так и в наличии элементов двуязычия, лишний раз, на уровне языка, указывающем на стремление к синтезу разных традиций и выходу в глубоко самобытное третье качество; как в опоре на материалы газетной хроники, так и во введении в повествование «реальных лиц на правах персонажей вымышленных» (когда границы между субъективным и объективным оказываются «смутными и тенеподобными», и «невозможно различить, где кончается одно и начинается другое»), а также – в своеобразии социальности («Ночные дороги»), которая у Газданова выражается в интерпретации социальной структуры не как основанной на классовом делении с его классовым антагонизмом и классовой борьбой, являющейся основной движущей силой истории, а скорее как стратифицированной целостности.

Библиография

1. *Адамович Г.* Литературные беседы. Зарубежные прозаики//Звено. 1 мая 1928.
2. *Адамович Г.* Литературная неделя. Молодые романисты// Иллюстрированная Россия. 22 февраля 1930.
3. *Адамович Г.* Литературная неделя. «Вечер у Клэр» Г. Газданов// Иллюстрированная Россия. 8 марта 1930.
4. *Адамович Г.* Литературная неделя. Числа//Иллюстрированная Россия. 10 мая 1930.
5. *Адамович Г.* Современные записки. Кн. 49-я. Часть литературная// Последние новости. 2 июня 1932.
6. *Адамович Г.* Современные записки. Кн. 50-я. Часть литературная// Последние новости. 27 октября 1932.
7. *Адамович Г.* Современные записки. Кн. 54-я. Часть литературная// Последние новости. 15 февраля 1934.
8. *Адамович Г.* Современные записки. Кн. LVI. Часть литературная// Последние новости. 8 ноября 1934.
9. *Адамович Г.* Современные записки, № 58. Часть литературная// Последние новости. 4 июля 1935.
10. *Адамович Г.* Современные записки, № 59. Часть литературная// Последние новости. 28 ноября 1935.
11. *Адамович Г.* Современные записки. Кн. 60-я. Часть литературная// Последние новости. 12 марта 1936.
12. *Адамович Г.* Литературные впечатления// Современные записки. 1936, № 61.
13. *Адамович Г.* Современные записки. Кн. 61-я. Часть литературная// Последние новости. 30 июля 1936.
14. *Адамович Г.* Через пятнадцать лет// Последние новости. 27 августа 1936.
15. *Адамович Г.* Современные записки, № 62. Часть литературная// Последние новости. 10 декабря 1936.
16. *Адамович Г.* Современные записки. Кн. 64-я. Часть литературная// Последние новости. 7 октября 1937.
17. *Адамович Г.* Русские записки. Часть литературная//Последние новости. 23 июня 1938.
18. *Адамович Г.* Современные записки. Кн. 67-я. Часть литературная// Последние новости. 10 ноября 1938.

19. *Адамович Г.* Литература в «Русских записках»//Последние новости. 24 ноября 1938.
20. *Адамович Г.* Литературные заметки. Г. Газданов. «История одного путешествия». Роман. Дом книги. 1938//Последние новости. 26 января 1939.
21. *Адамович Г.* Литература в «Русских записках»//Последние новости. 27 апреля 1939.
22. *Адамович Г.* Литература в «Русских записках»//Последние новости. 29 июня 1939.
23. *Адамович Г.* Литература в «Русских записках»//Последние новости. 3 августа 1939.
24. *Адамович Г.* Современные записки. Кн. 69-я. Часть литературная// Последние новости. 17 августа 1939.
25. *Адамович Г.* Литература в «Русских записках»//Последние новости. 29 сентября 1939.
26. *Адамович Г.* Критическая проза. М., 1996.
27. *Акутагава Р.* Слова пигмея. М., 1992.
28. *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. М., 1991. Т. 2.
29. *Андреев Л.* Марсель Пруст. М., 1968.
30. *Андреев Н.* Современные записки. (Книга XLIX, 1932. Часть литературная) // Воля России. 1932, № 4–6.
31. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
32. *Белинский В.* Избр. филос. соч. М., 1948. Т. 1.
33. *Бергсон А.* Собр. соч. М., 1992. Т. 1.
34. *Бергсон А.* Два источники морали и религии. М.,1994.
35. *Бердяев Н.* Миросозерцание Достоевского. Прага, 1923.
36. *Бердяев Н.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989.
37. *Бердяев Н.* Смысл истории. М., 1990.
38. *Берковский Н.* Романтизм в Германии. Л., 1979.
39. Боги и люди древнего мира. Краткий словарь. М., 1993.
40. *Бодлер Ш.* Маленькие поэмы в прозе. СПб., 1911.
41. *Борхес Х.-Л.* Страшный сон// Иностранная литература. 1990, № 3.
42. *Бочаров С.* Пруст и «поток сознания»// Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967.
43. *Бретон А.* Еретик// Танатография Эроса. СПб., 1994.
44. *Валери П.* Избранное. М., 1936.
45. *Варшавский В.* Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956.
46. *Вейдле В.* Русская литература в эмиграции. Новая проза//Возрождение. 19 июня 1930.
47. *Вейдле В.* Монпарнасские мечтания// Современные записки. 1931, № 47.
48. *Вейдле В.* Г. Газданов. «История одного путешествия». Дом книги. Париж// Русские записки. 1939, № 14.
49. *Вельфлин Г.* Истолкование искусства. М., 1922.
50. *Виноградов В.* Поэтика русской литературы. М., 1976.
51. *Вирмо А. и О.* Мэтры сюрреализма. СПб., 1996.
52. *Виттельс Ф.* Фрейд. Его личность, учение, школа. М., 1991.

53. *Вулф В.* Русская точка зрения// Писатели Англии о литературе. М., 1981.
54. *Вулф В.* «Сентиментальное путешествие»// Писатели Англии о литературе. М., 1981.
55. *Газданов Г.* Гостиница грядущего// Своими путями. 1926, № 12–13.
56. *Газданов Г.* Повесть о трех неудачах// Воля России. 1927, № 2.
57. *Газданов Г.* Рассказы о свободном времени// Воля России. 1927, № 8–9.
58. *Газданов Г.* Общество восьмерки пик// Воля России. 1927, № 11–12.
59. *Газданов Г.* Товарищ Брак// Воля России. 1928, № 2.
60. *Газданов Г.* Превращение// Воля России. 1928, № 10–11.
61. *Газданов Г.* Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане// Воля России. 1929, № 5–6.
62. *Газданов Г.* Мартын Расколинос// Воля России. 1929, № 8–9.
63. *Газданов Г.* Гавайские гитары// Воля России. 1930, № 1.
64. *Газданов Г.* Водяная тюрьма// Числа. 1930, № 1.
65. *Газданов Г.* Вечер у Клэр. Париж, 1930.
66. *Газданов Г.* Черные лебеди// Воля России. 1930, № 9.
67. *Газданов Г.* Пленник// Мир и искусство. 1930, № 13.
68. *Газданов Г.* Мэтр Рай// Числа. 1931, № 5.
69. *Газданов Г.* Фонари// Новая газета. 1 апреля 1931.
70. *Газданов Г.* Великий Музыкант// Воля России. 1931, № 3–4, 5–6.
71. *Газданов Г.* Исчезновение Рикарди// Современные записки. 1931, № 45.
72. *Газданов Г.* На острове// Последние новости. 3 апреля 1932.
73. *Газданов Г.* Счастье// Современные записки. 1932, № 49.
74. *Газданов Г.* Третья жизнь// Современные записки. 1932, № 50.
75. *Газданов Г.* Железный Лорд// Современные записки. 1934, № 54.
76. *Газданов Г.* Водопад// Встречи. 1934, № 1.
77. *Газданов Г.* О Поплавском// Современные записки. 1935, № 59.
78. *Газданов Г.* Освобождение// Современные записки. 1936, № 60.
79. *Газданов Г.* О молодой эмигрантской литературе// Современные записки. 1936, № 60.
80. *Газданов Г.* Смерть господина Бернара// Современные записки. 1936, № 62.
81. *Газданов Г.* Воспоминание// Современные записки. 1937, № 64.
82. *Газданов Г.* Бомбей// Русские записки. 1938, № 6.
83. *Газданов Г.* История одного путешествия. Париж, 1938.
84. *Газданов Г.* Ошибка// Современные записки. 1938, № 67.
85. *Газданов Г.* Хана// Русские записки. 1938, № 11.
86. *Газданов Г.* Вечерний спутник// Русские записки. 1939, № 16.
87. *Газданов Г.* Ночные дороги. Нью-Йорк, 1952.
88. *Газданов Г.* Полет. Гаага, 1992.
89. *Газданов Г.* Собр. соч.: В трех томах. М., 1996.
90. *Гачев Г.* Жизнь художественного сознания. М., 1972.
91. *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика. М., 1969. Т. 2.

92. *Гей Н.* Стиль как «внутренняя логика» литературного развития// Смена литературных стилей. М., 1974.
93. *Гинзбург Л.* О психологической прозе. Л., 1971.
94. *Горлин М.* Похвальное слово Гайто Газданову// Руль. 30 марта 1930.
95. *Дали С.* Дневник одного гения. М., 1991.
96. *Джагаддева.* Волшебное сокровище сновидений. М., 1996.
97. *Дильтей В.* Сила поэтического воображения. Начала поэтики// Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987.
98. *Достоевский Ф.* Бесы. М., 1993.
99. *Жирмунский В.* Вопросы теории литературы. Л., 1928.
100. *Зайцев К.* «Вечер у Клэр» Гайто Газданова// Россия и славянство. 22 марта 1930.
101. *Замятин Е.* О синтетизме// В кн. : Анненков Ю. Дневник моих встреч. М., 1991. Т.2.
102. *Камю А.* Бунтующий человек. М., 1990.
103. *Кандинский В.* О духовном искусстве. М., 1992.
104. *Карпентьер А.* Мы искали и нашли себя. М., 1984.
105. *Кастанеда К.* Путешествие в Икстлан. М., 1992.
106. Краткая литературная энциклопедия.
107. *Кожинов В.* Становление романа в европейской литературе (XVI–XVII вв.). М., 1958.
108. *Кураев А.* Соблазн неоязычества. М., 1994.
109. *Ларионов М.* Лучизм// Мастера искусства об искусстве. М., 1970. Т. 7.
110. *Литовцев С.* «Числа»// Последние новости. 2 июля 1931.
111. *Лосев А.* Проблема художественного стиля. Киев, 1992.
112. *Лотман Ю.* Структура художественного текста. М., 1970.
113. Манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.
114. *Манн Ю.* Заметки о поэтике Гоголя// Гоголь: история и современ ность. М., 1985.
115. *Манциарли И. де.* По Индии// Числа. 1930, № 1.
116. *Матвеева Ю.* Художественное мышление Гайто Газданова// Автореф. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Екатеринбург, 1996.
117. *Медведев П.* Формальный метод в литературоведении. Л., 1988.
118. *Мейер А.* Философские сочинения. Париж, 1982.
119. *Мерло-Понти М.* В защиту философии. М., 1996.
120. Мир философии. М., 1991. Т. 2.
121. *Монтень М.* Опыты. М., 1991.
122. *Мэн П. де.* Мастер наших дней// Иностранная литература. 1995, № 1.
123. *Ницше Ф.* Соч. : В двух томах. М., 1990. Т. 1.
124. *Новик Ал.* Журнальная беллетристика. (Современные записки, № 45) // Воля России. 1931, № 3–4.
125. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
126. *Осоргин М.* «Вечер у Клэр»// Последние новости. 6 февраля 1930.
127. *Оцуп Н.* Гайто Газданов. «Вечер у Клэр» Изд-во Я. Е.Поволоцкий и К°. Париж, 1930// Числа. 1930, № 1.

128. *Оэ К.* Многосмысленностью Японии рожденный// Иностранная литература. 1995, № 5.
129. *Пелипенко А.* Культурная динамика в зеркале художественного сознания// Человек. 1994, № 4.
130. *Петровский И.* Борхес и Кортасар: эпизод духовной жизни XX века// Иностранная литература. 1990, № 3.
131. *Померанц Г.* С птичьего полета и в упор// Мировое древо. 1992, № 1.
132. *Поплавский Б.* О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции// Числа. 1930, № 2–3.
133. *Прицкер Д.* Жорж Клемансо. М., 1983.
134. *Пруст М.* Собр. соч. Л., 1934. Т. 7.
135. *Руднев В.* Культура и сон// Даугава. 1990, № 3.
136. *Савельев А.* Современные записки. Книга сорок первая//Руль. 19 февраля 1930.
137. *Савельев А.* Г. Газданов. «Вечер у Клэр»// Руль. 30 марта 1930.
138. *Савельев С.* Г. Газданов: История одного путешествия. Париж, 1939// Современные записки. 1939, № 68.
139. *Сазонова Ю.* Современные записки. Часть литературная//Последние новости. 5 марта 1931.
140. *Сартр Ж.-П.* Аналитика плоти// Бездна. СПб., 1992.
141. *Силард Л.* Поэтика символистского романа конца XIX–начала XX в.// Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984.
142. *Слизской А.* Из новейшей художественной литературы// Возрождение. 1953, № 29.
143. *Слоним М.* Литературный дневник. Молодые писатели за рубежом// Воля России. 1929, № 10–11.
144. *Слоним М.* Литературный дневник. Два Маяковских. Роман Газданова// Воля России. 1929, № 10–11.
145. *Слоним М.* Новый эмигрантский журнал (Числа, № 1. Париж, 1930.)// Воля России. 1930, № 3.
146. *Соколов А.* Теория стиля. М., 1968.
147. *Соловьев В.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991.
148. *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956.
149. Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб., 1994.
150. *Толстой Л.* Полн. собр. соч. М., 1935. Т. 4.
151. *Толстой Л.* О литературе. М., 1955.
152. *Фаулз Д.* Любовница французского лейтенанта. СПб., 1993.
153. *Фолкнер У.* Статьи, речи, интервью, письма. М., 1985.
154. *Фрай Н.* Анатомия критики// Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987.
155. *Фрейд З.* Либидо. М., 1996.
156. *Фромм Э.* Психоанализ и дзен-буддизм// Дзен-буддизм и психоанализ. Э. Фромм. Д. Судзуки. Р. де Мартино. М., 1995.
157. *Хадарцева А.* К вопросу о литературном наследии Гайто Газданова// Литературная Осетия. 1988, № 71.

158. *Хайдеггер М.* Время и бытие. М., 1993.
159. *Хемингуэй Э.* Старый газетчик пишет. М., 1983.
160. *Ходасевич В.* Книги и люди. Современные записки// Возрождение. 1936, № 3935.
161. *Ходасевич В.* Книги и люди. Перед концом// Возрождение. 22 августа 1936.
162. *Ходасевич В.* Книги и люди. Современные записки. Кн. 62-я// Возрождение. 23 декабря 1936.
163. *Ходасевич В.* Книги и люди. Современные записки. Кн. 64-я// Возрождение. 15 октября 1937.
164. *Ходасевич В.* Книги и люди. Русские записки, апрель–июнь// Возрождение. 22 июля 1938.
165. *Ходасевич В.* Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1954.
166. *Холл М. П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. СПб., 1994.
167. *Черчесов А.* Формула прозрачности// Владикавказ. 1995, № 2.
168. *Чичерин А.* Идеи и стиль. М., 1968.
169. *Чудаков А.* Поэтика Чехова. М., 1971.
170. *Чудаков А.* Вещь в мире Гоголя// Гоголь: история и современность. М., 1985.
171. *Чудаков Г.* Отношение творчества Н.В. Гоголя к западноевропейс ким литературам. Киев, 1908.
172. *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1929.
173. *Шкловский В.* Художественная проза. М., 1961.
174. *Шпенглер О.* Закат Европы. М., 1993. Т. 1.
175. *Эйхенбаум Б.* О прозе. Л., 1969.
176. *Экклезиаст.*
177. *Элиот Т.-С.* Данте// Писатели Англии о литературе. М., 1981.
178. *Юнг К.* Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству// Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987.
179. *Юнг К.* О современных мифах. М., 1994.
180. *Юрсенар М.* Борхес, или Ясновидец// Иностранная литература. 1995, № 1.
181. *Якимович А.* Сюрреализм и Сальвадор Дали// С. Дали. Дневник одного гения. М., 1991.
182. *Dienes L.* Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gajto Gazdanov. München, 1982.
183. *Frye N.* Anatomy of Criticism. Princeton, 1977.

Оглавление

Кабалоти С.

К 12 Поэтика прозы Гайто Газданова 20 – 30-х годов: Монография – СПб., Петербургский писатель, 1998. – 336 с.

ISBN 5-88986-007-0

Книга посвящена анализу творчества одного из ярких представителей литературы русского зарубежья, наследника русской классики и младшего современника русского авангарда. Газданов синтезировал в своем творчестве традиции русской и западной литературы. Он дебютировал в постницшеанской ситуации, когда в культуре утвердилось явление взаимопроникновения типологически противоположных стилей.

ББК 84. Р1

Сергей Муратович Кабалоти

ПОЭТИКА ПРОЗЫ ГАЙТО ГАЗДАНОВА
20 – 30-х годов

Редактор *Т. С. Харыкина*
Корректор *Е. Я. Лапинь*
Художник *Г. О. Вельте*
Компьютерная верстка *Г. В. Мисюль*

Подписано в печать 15.07.98. Формат 60 х 90 1/16. Усл. печ. л. 21,0.
Уч.-изд. л. 22,68. Офсетная печать. Тираж 2000 экз. Зак. № 825

ЛР № 040718 от 21.04.95 г.

Издательство «ПЕТЕРБУРГСКИЙ ПИСАТЕЛЬ».
191104. Санкт-Петербург, Литейный пр., 36.

Отпечатано в Санкт-Петербургской типографии «Наука» РАН.
199034. Санкт-Петербург, 9 лин., 12.



Гайто (Георгий Иванович) Газданов (1903-1971), один из крупнейших представителей литературы второго поколения первой волны русской эмиграции,осетин по национальности, родился в Санкт-Петербурге, в семье Бабли (Ивана Сергеевича) Газданова и Веры Николаевны Абациевой. Учился в кадетском корпусе в Полтаве, а затем в харьковской гимназии, которую покинул по окончании седьмого класса в годы начавшейся гражданской войны. В возрасте неполных шестнадцати лет вступил в Добровольческую армию и служил солдатом на бронепоезде. В ноябре 1920 г. Во время эвакуации врангелевской армии из Крыма покинул Россию, оказавшись в Константинополе. В 1923 г. окончил русскую гимназию в Шумене (Болгария) и переехал в Париж, где работал грузчиком, мойщиком паровозов, рабочим на автомобильном заводе и, наконец, шофером ночного такси, некоторое время совмещая эту работу с учебой в Сорбонне, а затем - в течение значительной части жизни - с активной литературной деятельностью. После второй мировой войны, в годы которой принимал участие в антифашистском Сопротивлении, ряд лет возглавлял литературную редакцию радио "Свобода".

Творчество Гайто Газданова с самых первых его шагов в литературе и в особенности в 30-гг., после выхода в свет романа "Вечер у Клэр" (1930), пользовалось неизменным вниманием со стороны современной эмигрантской критики, не только ставившей его в то время в один ряд с В.Сириным-Набоковым, но порой и отдававшей предпочтение газдановской прозе перед набоковской. После того как романы " Призрак Александра Вольфа" (1947) и " Возвращение Будды" (1949) были переведены на европейские языки, проза Газданова впервые привлекла внимание западной литературной критики, а в 1982 г. мюнхенское издательство " Verlag Otto Sagner" выпустило первую литературоведческую монографию о творчестве прозаика, написанную на английском языке американским славистом, профессором Массачусетского университета в Амхерсте Ласло Диенешем ("Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gajto Gazdanov"). С 1987 г. произведения Газданова широко публикуются и издаются на родине. В 1996 г. В московском издательстве " Согласие" вышло в свет трехтомное собрание сочинений писателя, ставшее заметным событием в современной российской литературной жизни.

Предлагаемая вниманию читателя работа является первой написанной в России монографией, посвященной исследованию творчества Гайто Газданова.